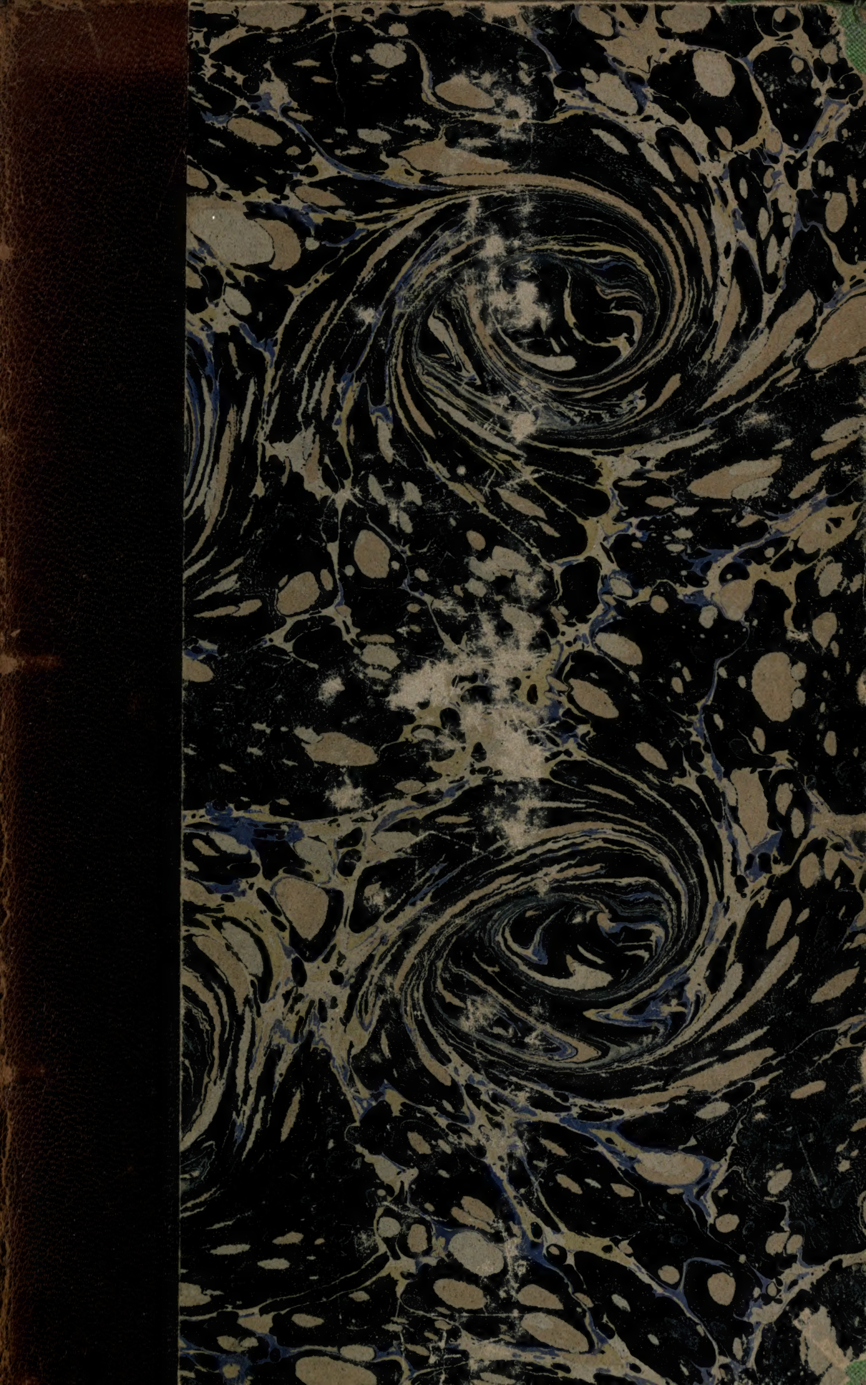
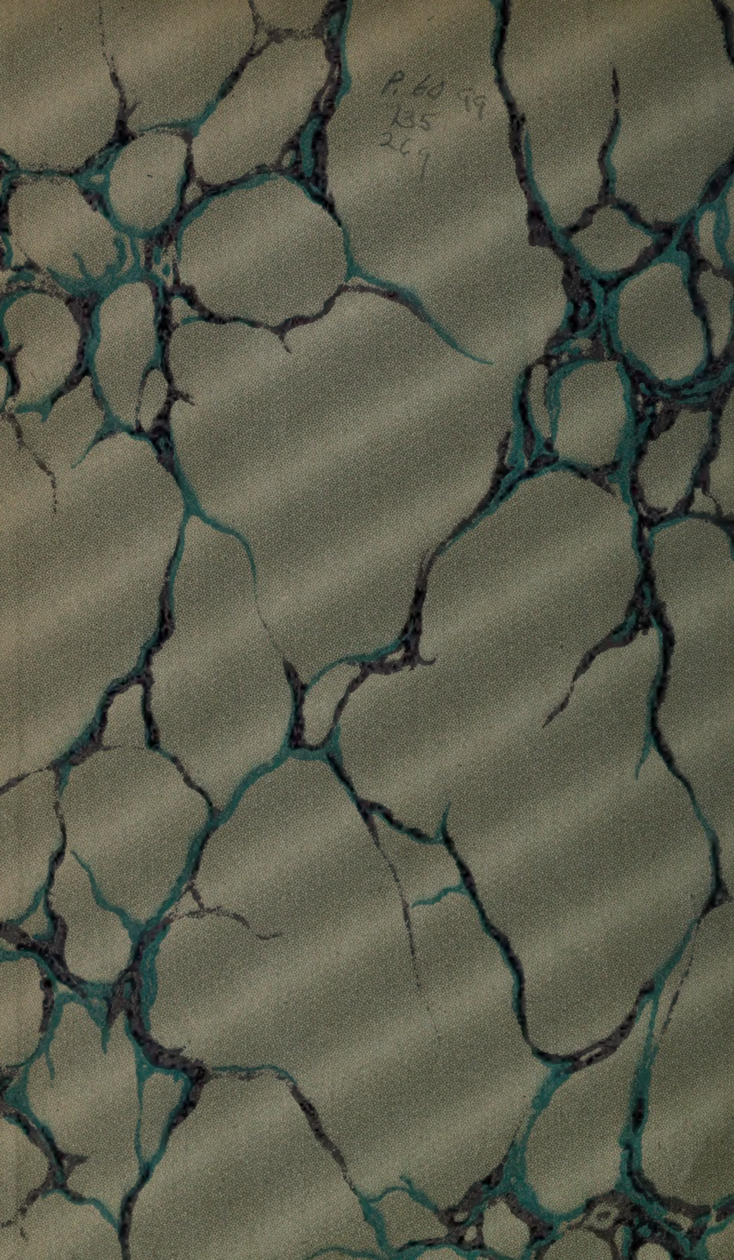
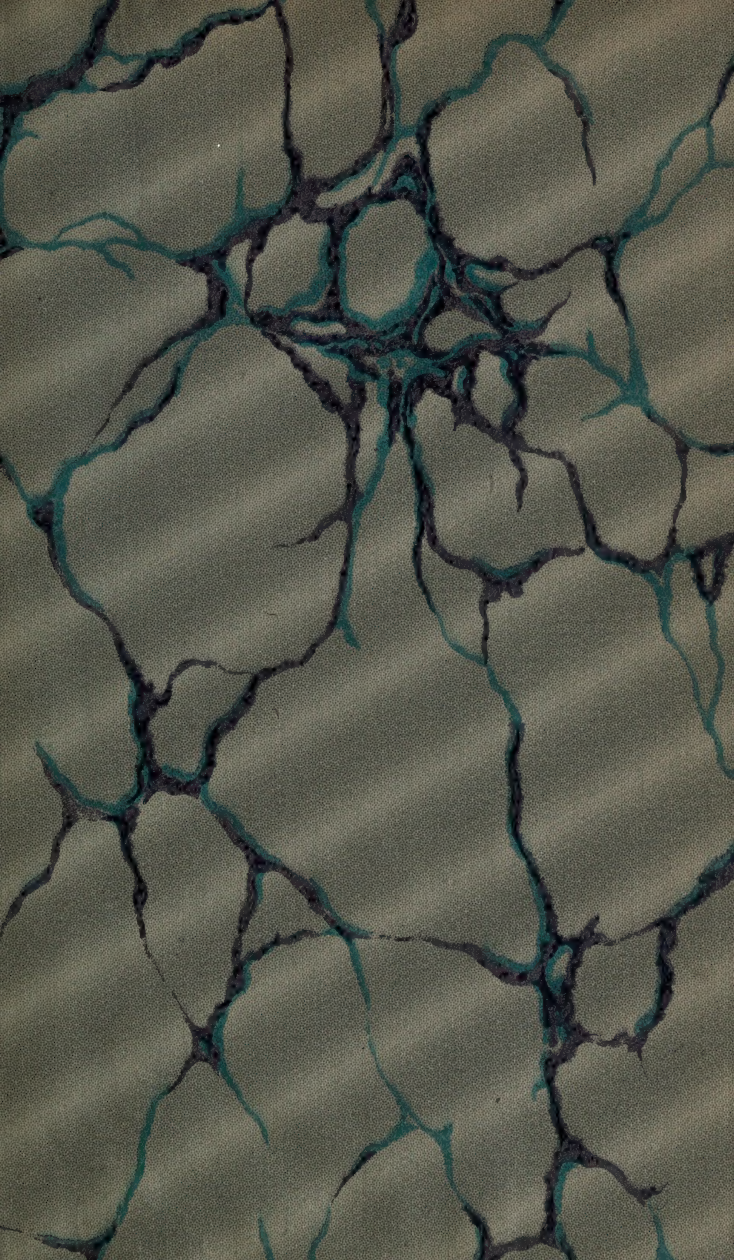






ÉTUDES CRITIQUES DE LITTÉRATURE COMPARÉE

II

MOLIÈRE ET L'ESPAGNE

PAR

Guillaume HUSZÁR



PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS, 5

1907

MOLIÈRE ET L'ESPAGNE

ÉTUDES CRITIQUES DE LITTÉRATURE COMPARÉE

I

P. CORNEILLE
ET
LE THÉATRE ESPAGNOL

PAR

GUILLAUME HUSZÁR

Ouvrage couronné par l'Académie française

PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS, 5

1903

ÉTUDES CRITIQUES DE LITTÉRATURE COMPARÉE

II

MOLIÈRE ET L'ESPAGNE

PAR

GUILLAUME HUSZÁR



PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS, 5

1907

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

A

M. LE VICOMTE EUGÈNE-MELCHIOR DE VOGÜÉ

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Hommage respectueux.

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Tout critique qui étudie la littérature espagnole, éprouve un grand embarras : il est, en effet, fort peu de bibliothèques en Europe où se trouvent les matériaux dont il a besoin pour ses travaux. Mais il est une autre difficulté, d'ordre moral, à laquelle ma qualité de Hongrois et mes études d'histoire comparée des littératures romanes, me rendent particulièrement sensible : on ne s'occupe guère de ces recherches dans mon pays et moi qui les poursuis, je me trouve dans un « splendid isolation » qui n'a rien d'enviable. Voilà des années que je suis l'hôte assidu des grandes bibliothèques d'Europe où j'étudie les œuvres des littératures, espagnole et française ; j'ai surtout travaillé, avec profit, au British Museum de Londres : j'y avais à ma disposition, outre les travaux critiques relatifs à l'objet même de

mon livre, un véritable trésor d'œuvres dramatiques espagnoles de la période de l'âge d'or.

Je suis heureux d'exprimer ici les sentiments de gratitude que j'éprouve pour M. Ferdinand Brunetière qui a parlé avec une si bienveillante sympathie, dans la Revue des Deux Mondes *(1er janvier 1903), de mon premier livre paru en français :* Corneille et le théâtre espagnol. *Ce maître de la critique en Europe, dans le brillant essai qu'il a consacré à mon ouvrage, m'a donné des indications d'inappréciable valeur sur la méthode à suivre dans les études de littérature comparée pour arriver à des résultats d'une portée « européenne ». Mais je me suis inspiré en général de l'esprit de ses* Études critiques *pour diriger mes recherches. On peut, je crois, définir la critique : l'art de découvrir l'essence des choses, ou plutôt des œuvres littéraires. M. Brunetière détermine avec tant de précision la portée, la valeur et la caractéristique d'un écrivain, d'une époque ou de toute une littérature, il éclaire d'une lumière si intense tout phénomène littéraire, il en analyse la signification d'un esprit si pénétrant, qu'il ne nous explique pas seulement chaque auteur et chaque œuvre,*

mais qu'il nous révèle le lien qui les unit naturellement à toute la littérature française et même européenne, ayant soin, en même temps, de dégager l'élément nouveau et durable dont s'est enrichi le trésor commun de la culture universelle. Nous nous sommes efforcé d'appliquer sa méthode dans notre livre sur Molière et l'Espagne *: si nos efforts ne sont pas couronnés de succès, cela signifiera simplement que nous avons appliqué de trop faibles facultés aux difficiles problèmes de la littérature comparée, mais n'infirmera ni la valeur, ni la portée de la méthode de l'auteur des* Études critiques.

Il nous reste à justifier d'un mot l'esprit de la conclusion de cet ouvrage. Il se peut, qu'à la suite de nos recherches pour marquer les rapports de Molière et du théâtre espagnol, ou plutôt pour déterminer sa place dans la littérature dramatique de l'Europe, nous l'ayons trouvé moins grand que la critique française et même étrangère. Dans notre ouvrage sur Corneille et le théâtre espagnol *nous avons insisté sur le caractère tout à fait objectif de notre appréciation du tragique français : si nous avons porté une légère atteinte à sa gloire, ce n'est point par*

esprit de dénigrement. Aucune hostilité aux gloires littéraires de la France ne nous animait alors : un semblable sentiment ne nous inspirera pas davantage dans ce livre où la seule impartialité scientifique sera notre guide.

Cette attitude hostile à la France ne s'expliquerait pas de notre part : nous ne proclamons pas seulement notre admiration pour la littérature qui a donné au monde un Montaigne, un Rousseau, un Balzac, pour ne mentionner que trois noms glorieux, mais nous affirmons que c'est à la supériorité de l'esprit français qu'est dû le rôle prédominant que la culture française a joué et joue encore dans la civilisation du monde.

Londres, 1906.

G. H.

Avant qu'ait pu être achevée l'impression de ce volume, M. Brunetière est mort. Je regrette et je regretterai toujours en lui, autant que le grand critique trop tôt ravi aux lettres françaises, l'homme de cœur généreux qui m'a puissamment soutenu dans mon labeur. L'honneur que m'a concédé M. le vicomte Eugène-Melchior

de Vogüé d'inscrire son nom en tête de cet ouvrage, me fait espérer qu'il sera accueilli avec faveur par le public qu'intéresse ce genre d'études. Et c'est avec joie que je remercie l'illustre écrivain d'avoir bien voulu m'accorder cette preuve de confiance : je le prie d'agréer, avec ma reconnaissance profonde, l'hommage de mon admiration la plus sincère.

Budapest, février 1907.

G. H.

MOLIÈRE

ET

L'ESPAGNE

I

Molière et la critique comparée.

Toute question littéraire — eût-elle déjà donné naissance à une littérature aussi considérable que l'étude de Molière — est sujette à révision : des faits inédits peuvent surgir, et la signification elle-même d'un problème littéraire peut changer, si l'aspect sous lequel nous l'envisageons est nouveau ou, du moins, personnel. Ne pourrait-on, comme Nietzsche pour les valeurs morales, procéder à la révision de certains jugements esthétiques et critiques ? Il me semble que, pour quelques écrivains représentatifs, on répète volontiers les mêmes jugements sans se soucier d'examiner à nouveau leurs œuvres : il

est des appréciations du passé auxquelles notre temps ne peut souscrire ; il en est d'autres qu'il recueille, leur prêtant une vigueur nouvelle. Que de gloires ont pâli, que de grandeurs sont déchues, que de renommées se sont évanouies, usées par le Temps ! Combien d'œuvres ont résisté aux siècles ? La critique moderne a mené au tombeau plus d'une gloire littéraire et elle a tiré de l'oubli, où il était enseveli, plus d'un talent modeste pour le livrer à la gloire. Marini dont le style à la recherche maladive, connu sous le nom de marinisme, n'a pas laissé périr le nom, était, pour son époque, un admirable poète, célébré comme un prince ; Shakespeare, « le colosse britannique » du drame, figurait dans le même groupe que Dekker, Beaumont et Fletcher, Webster, Heywood, et ses contemporains se sont si peu préoccupés de son existence que l'on discute encore de nos jours sur l'authenticité de ses œuvres. Et pourtant, entre le « cavaliere » ciselant ses « concetti » et l'auteur d'*Hamlet*, la critique a creusé des abîmes que n'aurait point fait soupçonner le décret des contemporains.

On ne conteste plus que Balzac, méconnu de son vivant, soit le plus grand, le plus fécond, le

plus considérable des romanciers ; il est le « Roman » même ; Molière, en dépit du dédain de contemporains envieux et des jugements hostiles de Hegel, de Schlegel ou de Schack, ne passe pas seulement pour le plus grand des auteurs comiques : il est la « Comédie » même. Il est l'homme qui, dans la littérature universelle, ou plus modestement, dans la littérature européenne, exprime d'une façon parfaite le genre dont il est le représentant. Il n'est comparable qu'à un Shakespeare ou un Cervantes. Nous avons étudié particulièrement les rapports de Molière avec la littérature espagnole, avec la « comedia » surtout ; il nous appartenait aussi de rechercher la portée européenne de son œuvre. L'étude des relations qui existent entre les diverses littératures doit, en dernière analyse, fournir des documents significatifs pour juger un auteur ; sinon, ce ne serait qu'une sèche élaboration philologique. Nous ne voulons pas médire de la philologie : nous avons fait effort pour donner à notre ouvrage une base philologique solide, considérant que, pour être valables, nos conclusions avaient besoin de ce support. Mais le problème que nous étudions ne peut avoir une

solution uniquement philologique ; il intéresse toutes les littératures ; il n'est ni français, ni espagnol ; c'est pourquoi nous avons essayé de lui donner une signification internationale. Il n'est pas juste de dire : « La question des emprunts de Molière n'est qu'une pure question d'érudition, pleine d'intérêt sans doute, mais dont la critique pourrait ne pas tenir compte[1] ». Non certes. Pour porter sur Molière un jugement précis, la critique doit tenir compte des emprunts qu'il a faits aux étrangers. On ne peut connaître Corneille, Molière, Lesage, Marivaux, si l'on ne se préoccupe de l'action profonde qu'exerça la littérature castillane sur ces écrivains d'individualité et de talents différents. Je vais plus loin encore : il me semble que pour bien expliquer l'évolution des genres divers qu'ils ont cultivés, il faut considérer la modification survenue dans leur œuvre par suite de l'influence espagnole. Les études de littérature comparée seraient inutiles si elles n'aidaient à découvrir la valeur significative ou essentielle d'un écrivain ou même de tout un

1. Victor Fournel : *Le théâtre au XVIIe siècle* (Paris, 1892), p. 135.

groupe d'écrivains. Pour atteindre son but, notre étude sur Molière et ses rapports avec l'Espagne littéraire, doit ruiner un grand nombre d'opinions fausses, émises sur l'évolution de l'auteur du *Misanthrope* : déjà notre étude sur les rapports de Corneille avec le théâtre espagnol, tendait à démontrer l'inexactitude de tels jugements : « ce rare génie s'est fait tout seul, par la réflexion ; au théâtre il n'a ni maître, ni modèles [1] ». Écrire ainsi, c'est négliger, par ignorance ou parti pris, l'influence profonde exercée par les dramaturges castillans sur le génie de Corneille ; c'est mal connaître l'œuvre du poète et le développement de son talent.

L'influence de la littérature espagnole, surtout de la comedia, sur Molière, égale presque en importance celle qu'a subie l'auteur du *Cid*, et il ne suffit pas de reconnaître — comme on le fait généralement — que le poète français lui a pris quelques scènes, quelques situations, quelques types. En notant les emprunts matériels qu'un écrivain a faits à une littérature étrangère, on a déjà des éléments pour expliquer

1. Petit de Julleville : *Le théâtre en France* (Paris, 1897), p. 113.

la formation de son esprit ; mais il importe surtout de considérer ce qu'elle ajouta à sa conception de l'art et ce qui en est passé, presque inconsciemment, dans son œuvre. « La véritable influence, dit très bien M. G. Lanson, est celle que l'on saisit dans une littérature quand ni la tradition antérieure ni l'originalité individuelle n'y rendent raison d'une modification soudaine et que seule l'introduction d'une parcelle d'âme ou de goût étrangers peut faire comprendre la tendance ou la forme constatées. A vrai dire, c'est moins dans un choix de sujet que dans la manifestation d'un esprit que consiste la véritable influence : elle se marque moins par la matérialité des emprunts que par la pénétration des génies ; il y a des couleurs et des tours de pensée qui la démontrent là où nul fait ne les signale [1] ». Nous nous efforcerons de mettre en lumière cette influence du théâtre espagnol sur l'œuvre de Molière, sans négliger les emprunts matériels très considérables qu'il fit à des sources espagnoles, puisque même cette partie

1. Études sur les rapports de la littérature française et de la litt. esp. au XVIIe siècle (1600-1660), *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1896, p. 47.

purement philologique de la question n'est pas encore parfaitement élucidée.

Comme la plupart de ses contemporains, Molière savait l'espagnol ; peut-être même avait-il écrit et joué en cette langue. Dans sa bibliothèque — c'est un fait notoire — figuraient, outre un tome de l'histoire d'Espagne, deux cent quarante volumes de comédies françaises, italiennes et espagnoles [1]. Et il se livra, nous le verrons, à une étude attentive des dramaturges et même des nouvellistes et des romanciers castillans. Nous n'avons pas la prétention de signaler ces emprunts pour la première fois : la plupart d'entre eux avaient déjà été indiqués ; nous n'avons fait que revoir et corriger — en la complétant par endroits — la liste des dettes que Molière contracta envers l'Espagne. Ici encore, les critiques ne s'accordent pas : là où les uns découvrent un emprunt, les autres ne veulent qu'une rencontre fortuite ; et si tous reconnaissent qu'un passage est imité, chacun donne une interprétation différente de sa signification. Nous croyons donc n'avoir pas fait un travail

1. Eudore Soulié : *Recherches sur Molière* (Paris, 1863), p. 92.

inutile en réunissant avec un soin particulier tout ce qui, dans les pièces de Molière, relève de la littérature castillane. On a répété çà et là que Molière avait imité les Espagnols ; qu'il avait emprunté plus d'un élément de ses comédies à Lope, à Moreto ou à Tirso de Molina ; personne ne s'est avisé, jusqu'ici, de mettre en lumière dans un ouvrage spécial, ce que le comique français doit au théâtre, ou plutôt à la littérature ibérique [1].

Etait-ce que l'histoire littéraire comparée de la France et de l'Espagne était négligée ? ou bien, la critique française, et la critique

1. Notre étude était complètement terminée quand parut le bel ouvrage de M. E. Martinenche : *Molière et le théâtre espagnol* ; M. F. Brunetière, dans la critique qu'il a publiée de cet ouvrage (*Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1906), a bien voulu renvoyer à mon livre en préparation. Le retard qu'a subi son apparition est dû à ce que je l'avais écrit en hongrois d'abord : je l'ai traduit ensuite en français. J'ai donc pu tenir compte de quelques emprunts que signale M. Martinenche : nous nous rencontrons tous les deux pour la plupart des imitations, attribuées à Molière ; cela est naturel, étant donné que nous poursuivons les mêmes recherches. Pour le fond du problème, parti d'un autre point de vue que M. Martinenche, et ayant suivi d'autres voies, je suis arrivé à des conclusions différentes.

étrangère à sa suite, n'envisageaient-elles pas le rapport du théâtre espagnol avec Molière comme un « problème » ? S'il était question des obligations de Molière aux littératures étrangères, on renvoyait tout simplement aux œuvres espagnoles. Que l'auteur du *Misanthrope* doive à l'Espagne quelque chose en dehors de l'exploitation matérielle, que l'esprit de la comedia se soit, pour ainsi dire, réfracté à travers son œuvre, c'est à quoi on n'a presque point songé. Peut-être l'a-t-on dit en passant, mais on ne s'est jamais donné la peine de montrer avec précision ce qui, dans ses pièces, peut être considéré comme un reflet du génie dramatique de l'Espagne. On lit même, dans plus d'une histoire de la littérature française, que l'influence espagnole touchait à sa fin à l'époque de Molière et que l'auteur du *Misanthrope* la subit à peine !

Fournel, l'auteur de travaux nombreux et importants sur l'histoire du théâtre au XVIIe siècle, ne dit-il pas, en parlant des emprunts faits à l'Espagne par les contemporains de Molière (il s'agit de Montfleury), qu'à cette époque la source espagnole « était à moitié tarie ; elle avait

perdu de sa fraîcheur, et surtout Molière, *qui n'y est allé puiser pour son compte qu'une seule fois*, quand la troupe et le public du Palais-Royal lui réclamèrent à leur tour le *Festin de Pierre* dont on voulait partout, avait donné l'idée d'une comédie nouvelle, etc. [1]... » Voilà une citation prise au hasard : elle permet de juger la manière dont les critiques sérieux eux-mêmes parlent des rapports de Molière avec le théâtre espagnol ! D'ailleurs un grand nombre d'historiens de la littérature française se dispensent simplement de les signaler et si, dans une monographie de Molière, on trouve quelques lignes consacrées à l'influence espagnole, elles sont banales et « poncives ». Les contemporains de Molière étaient mieux informés de ces choses : ils se plaisaient à relever, parfois avec une aigre malveillance, les emprunts considérables du grand comique. On connaît les vers de la *Critique de Tartuffe* :

Tous ces incidents, chez lui tant rebattus,
Sont nés en Italie, et par lui revêtus.
. . . .
Et dans son cabinet... sa muse en campagne
Vole, dans mille auteurs, les sottises d'Espagne.

1. *Le théâtre au XVIIe siècle*, p. 269.

Tous ces auteurs connus et anonymes du XVIIe siècle qui crient au plagiat, sont surtout inspirés par la jalousie : ainsi de Visé. Il reproche à Molière, en termes venimeux, d'avoir pillé Rabelais et Cervantes, — qui l'ont souvent inspiré, nul ne le conteste — et il finit par dire. « On ne peut pas dire que Zoïle soit une source vive, mais seulement un bassin qui reçoit ses eaux d'ailleurs ». Les critiques objectifs, nos contemporains en particulier, ont justement repoussé ces grossières attaques. Ils ont absous Molière et ils en sont venus à considérer que c'était un honneur insigne pour un ancien ou un moderne d'avoir subi les emprunts du créateur de la comédie française. C'est une opinion devenue courante ; conformément à la conception de la haute valeur des œuvres de Molière on a envisagé et jugé le rapport qu'il y a entre lui et les modèles qu'il a imités : mais, en vérité, un pareil procédé ne saurait aider à déterminer scientifiquement l'influence d'une littérature étrangère sur un écrivain.

En continuant à parcourir l'immense littérature consacrée à Molière, nous découvrirons de nouvelles inexactitudes et de nouvelles erreurs

relatives à ses rapports avec l'Espagne qui seule nous intéresse ici. Linguet, Labeaumelle, dans les introductions qui précèdent leurs traductions des drames espagnols, signalent, d'un mot, que Molière s'inspira des auteurs espagnols : « Molière lui-même, ce restaurateur, ou plutôt véritable créateur de la comédie, dit Linguet dans son Épître à l'Académie Espagnole, a puisé dans cette source féconde ». Mais il semble que ce soit Cailhava qui, le premier, attira l'attention sur cette question dans une étude « critique » où il cita quelques modèles castilians de Molière[1]. Cailhava ne prit pas la peine de faire des recherches originales : il répète ce qu'il avait lu, reproduisant dans son chapitre « des Imitations », les passages où quelque ressemblance avec une pièce espagnole avait déjà été découverte et concluant par une ode à la gloire du poète comique : procédé qui fera école auprès des critiques de Molière.

On a l'espoir, en ouvrant *l'Histoire comparée des littératures espagnole et française* de Puibusque, d'y trouver le résultat d'un travail plus précis et plus complet ; mais ce livre qui

1. *Études sur Molière* (1802).

a eu le mérite d'ouvrir aux recherches un domaine nouveau, est loin d'épuiser son vaste sujet ; il fourmille de jugements faux. Puibusque dit peu de choses, en somme, des rapports de Molière et de la littérature espagnole, mais sa brièveté ne le met pas à l'abri de l'erreur. Son parallèle entre Molière et Cervantes où il essaie de montrer qu'ils ont eu de la médecine et des médecins une conception analogue, est tout à fait singulier. Il affirme avec gravité qu'il n'a constaté l'influence des dramaturges castillans que dans *Dom Juan* et la *Princesse d'Élide*. Il a d'autres « convictions » dont il est difficile de ne pas sourire ; voyez plutôt celle-ci à propos de Molière : « Des emprunts plus considérables et plus nombreux, nous le savons, lui ont été imputés : on a prétendu qu'il avait pris à l'Espagne *Dom Garcie de Navarre*, *l'École des maris*, *l'École des femmes*, *Le médecin malgré lui*, *l'Amour médecin* et jusqu'aux *Femmes Savantes* ; mais une vérification attentive n'a confirmé aucune de ces assertions »[1]. « Une vérification attentive » les confirmerait, au contraire : nous espérons le faire voir.

1. IIe partie, p. 224.

Moland qui s'est acquis par ses travaux sur Molière une légitime autorité, a publié un livre sur *Molière et la comédie italienne* ; il y fait mention de l'influence du théâtre espagnol. Voici l'opinion qu'il exprime à ce propos : « Il y a donc, dans l'œuvre et dans le génie de Molière, une part à faire à l'Espagne, comme une part à faire à l'Italie. Toutefois, cette part est bien moins considérable. L'influence du théâtre espagnol sur notre grand poète comique n'est pas comparable à celle exercée par le théâtre italien. Les principales créations de l'Espagne qu'il s'est appropriées, *El burlador de Sevilla* et *Don Garcia de Navarra*, lui sont venues par un détour, en passant par l'Italie. Il n'a pas surtout la même parenté d'esprit avec les auteurs comiques d'au-delà des Pyrénées qu'avec ceux d'au-delà des Alpes : lors même qu'il use des incidents et des ressorts que ceux-là peuvent lui procurer, sa comédie n'a jamais, ou bien rarement, l'allure ni le ton de la comédie espagnole. Là est la différence importante, la grande inégalité qui existe dans le tribut que les deux littératures méridionales lui ont apporté[1]. »

1. *Molière et la comédie italienne* (Paris, 1867), Préface, p. III.

Il n'y a dans les assertions de Moland qu'une part de vérité : car il n'est pas exact que le théâtre italien ait eu sur Molière une action plus profonde que la comedia ; cela apparaîtra au cours de notre ouvrage. Moland ne semble pas avoir connu l'Espagne ; il a cru que la dette de Molière se bornait aux quelques passages dont on retrouve l'origine chez les auteurs espagnols. D'ailleurs, ceci n'est qu'une parenthèse, l'auteur de *Molière et la comédie italienne* n'a montré que bien superficiellement en quoi l'œuvre de Molière a été modifiée, si toutefois modification y a, par l'esprit du théâtre italien ; il s'est borné à relever des emprunts, à indiquer des analogies ; il a amassé des matériaux, il ne les a pas mis en œuvre.

Les études sur Molière, nous l'avons déjà fait remarquer, sont pour la plupart des panégyriques qui frisent parfois le mauvais goût : l'auteur qui a eu le bonheur de fournir quelque trait au grand comique français, est condamné à une gratitude profonde. L'opinion de Viardot, qui répétait d'ailleurs les paroles de lord Holland, est presque isolée : « Si Lope de Vega n'eût point écrit, disait-il, les chefs-d'œuvre

de Corneille et de Molière n'auraient peut-être jamais existé ». Il déclare sans se retrancher derrière une autorité, que si nous devons en partie Corneille à l'Espagne, nous lui devons aussi et dans la même mesure, Molière[1]. Fournier, dans son article sur les comédiens espagnols[2], se montre également fort équitable pour l'Espagne. On ne s'est soucié selon lui que de l'Italie dans l'œuvre de Molière ; or, « oublier l'Espagne dans ce qu'il a fait, c'est oublier la moitié de ses sources, tout une face de son inspiration, tout un côté du manteau à deux nuances de Mascarille et de Gros-René ». Mais même ces critiques qui signalent que Molière a des grandes obligations envers l'Espagne, omettent de préciser en quoi elles consistent et quelle est leur importance.

Ses éditeurs se sont contentés aussi de généralités vagues sur l'influence espagnole ; dans leurs commentaires, ils ne citent le théâtre espagnol que pour dire que le poète « a daigné s'en sou-

1. L. Viardot : *Essai sur l'histoire du théâtre espagnol* (*Revue des Deux Mondes*), 1833, t. II, p. 387. — Damas-Hinard, dans sa Notice sur Lope de Vega qui est jointe à ses traductions du théâtre espagnol (1841), disait la même chose.

2. *Revue des Provinces*, 1864.

venir » ; parfois ils n'en font même pas mention. Dans la belle édition de Despois-Mesnard, chaque pièce est précédée d'une notice où les emprunts faits par Molière à toutes les littératures étrangères, l'espagnole notamment, donnent lieu à des observations assez étendues. Mais nous verrons — car, c'est de cette édition que nous nous servons dans notre étude — qu'ici encore, on donne des relations de Molière et de l'Espagne une idée absolument fausse.

Aurons-nous recours, pour la découvrir, à un ouvrage espagnol ? Ce serait en vain : le développement de la critique en Espagne est loin de correspondre à la richesse des œuvres originales ; on ne peut donc exiger d'elle un tel effort. Si l'on considère la profonde influence que la littérature espagnole a exercé sur le roman, le drame, la poésie lyrique et les autres genres français et que l'on recherche ensuite les ouvrages où elle a été mise en lumière, on en trouve fort peu, et dans ce petit nombre, l'Espagne disparaît presque. Nous n'entendons pas lui en faire reproche : l'histoire comparée des littératures est une science assez récente ; mais nous nous étonnons de ne pas trouver chez les Espagnols

des éditions correctes, c'est-à-dire strictement philologiques de leurs classiques. Ils procèdent actuellement à la publication des vieux auteurs castillans ; peut-être cette heureuse tentative nous enlèvera-t-elle le motif de plaintes de ce genre. Nous nous sommes servis, dans notre livre, de la *Biblioteca de autores españoles* de Ribadeneyra ; quand les œuvres que nous citions ne figuraient pas dans cette collection, nous avons eu recours aux éditions originales du British Museum.

Les introductions qui, dans la *Bibliothèque* de Ribadeneyra, précèdent les œuvres de chaque auteur, fournissent quelques renseignements utiles ; ainsi Hartzenbusch dans ses commentaires des œuvres de Lope, de Tirso, de Calderón, d'Alarcón ; Guerra y Orbe dans ceux de Moreto et Mesonero Romanos dans ceux d'Hurtado de Mendoza, citent des comedias qui ont inspiré Molière. Mais ce ne sont que des indications de sources, des rapprochements de passages semblables, et s'ils parlent de l'influence générale de l'Espagne sur Molière, c'est d'un mot vague. Voici comment s'exprime Jovellanos : « la Thalie espagnole avait franchi les Pyrénées pour ins-

pirer le grand Molière » ; le théâtre espagnol « fut aussi l'arsenal immense où les restaurateurs de la scène classique, le grand Corneille et l'immortel Molière venaient prendre leurs armes principales et les tremper[1] ». Le plus fervent admirateur du théâtre classique français, Fernandez de Moratin qui qualifiait Lope et Calderón de corrupteurs du drame de leur pays, reconnaît que Molière « portait sur la scène quelques comédies de cet auteur (il s'agit de Calderón) qui obtenaient et obtiennent encore beaucoup d'applaudissements et l'approbation des Français[2]. » Cotarelo y Mori, dans un intéressant article où il cherche à montrer comment les œuvres de Molière ont pénétré en Espagne[3], cite aussi, après d'autres, il est vrai, quelques passages de comedias que Molière reproduisit. On trouve de précieuses indications sur les courants littéraires en France et en Espagne, bien que la question que nous traitons n'y soit qu'effleurée, dans l'excellent ouvrage de Menéndez y Pelayo : *Histoire des idées esthétiques en Espagne.*

1. *Dramáticos contemporáneos*, tome I (Rib.), p. 7.
2. *Rib.*, t. VII, p. 52.
3. *Homenaje á Menéndez y Pelayo*, tome I (Madrid, 1899).

Dans les débats littéraires où l'on s'efforce de déterminer ce que Molière doit à l'Espagne, les Italiens jouent un rôle un peu particulier. Ils aiment à proclamer que l'auteur de *Tartuffe* s'inspira surtout de leur littérature et de leur théâtre. Il n'est pas de notre sujet de préciser l'influence italienne sur Molière ; mais elle nous paraît plutôt superficielle qu'essentielle et il nous semble qu'on l'a exagérée. Sans doute, Molière a tiré parti, matériellement, du théâtre italien ; mais, dans la conception générale qu'il s'est faite de la comédie, l'Espagne a plus de part que l'Italie. Les anciens critiques italiens ne sont pas de cet avis ; ils proclament hautement que le tribut apporté par l'Italie à Molière est d'une importance capitale. Riccoboni [1], bien qu'il l'ait accablé de louanges, s'efforce de démontrer que Molière doit tout son génie aux Italiens ; Signorelli [2] cite, à côté des sources italiennes sur lesquelles il insiste, quelques pièces espagnoles ; pour Tiraboschi [3], si l'on retirait des œuvres de

1. *Examen des Comédies de Molière* (1736).

2. *Storia critica de' teatri* (Napoli, 1777), p. 307.

3. *Storia della letteratura italiana* (1781), Liber III, § 25.

Molière tout ce qui y est dû aux Italiens, elles deviendraient beaucoup plus minces. Mais cela ne nous apprend pas en quoi ils ont agi sur son esprit. Il est commode de s'en tenir aux idées toutes faites et l'on reproduit encore l'opinion des partisans de l'influence italienne qui considèrent l'auteur de *Tartuffe* comme leur grand tributaire, sans doute pour servir la gloire littéraire de leur pays. M. Pietro Toldo, dans quelques études publiées récemment, essaie de retrouver les dettes de ses devanciers et indirectement, celles de Molière lui-même. Ces travaux qui sont estimables, ne peuvent remplacer le grand ouvrage où il serait traité de l'influence de l'Italie sur la comédie française du XVII[e] siècle.

Chez les Anglais, Lewes, dans son volume sur le drame espagnol, insiste sur l'inspiration que les auteurs dramatiques français du XVII[e] siècle ont puisée chez les Espagnols ; mais il note que ses compatriotes et les autres nations sont aussi leurs obligés. « Il ne suffit pas de dire que les deux Corneille, Scarron, Molière, Quinault et Lesage ont traduit et adapté les ouvrages et les pièces des auteurs espagnols. Il ne suffit pas de

dire que nos écrivains les pillaient sans scrupule. Pour exprimer vraiment ce qui leur est dû, il faut dire que le drame européen est saturé d'influence espagnole [1] ». Il fait un parallèle entre Lope de Vega et Molière, tout à l'avantage de celui-ci, puisque en glorifiant « les œuvres immortelles » du comique français, il déclare que « Lope de Vega n'était pas un Molière ». Cela est vrai sans doute, mais non pas au sens du critique anglais : nous discuterons son opinion, lorsque nous comparerons Lope de Vega et Molière.

La critique allemande, une partie au moins de cette critique, a eu à l'égard du théâtre classique français, une attitude curieuse. La réaction contre l'influence française dont Lessing et Herder furent les initiateurs, semble l'avoir rendue perspicace et lui avoir fait découvrir les faiblesses de l'œuvre de Molière. Lessing lui-même n'est pas très favorable à notre poète : il va jusqu'à dire que Destouches aurait donné, dans quelques-unes de ses pièces, « des modèles d'un comique plus fin et plus haut que celui auquel on était accoutumé chez Molière, même dans ses pièces

1. *The Spanish Drama* (London, 1846).

les plus sérieuses [1] ». Guillaume Schlegel dénigra Molière avec acharnement : on l'accuse d'avoir été animé par un esprit de vengeance. Lord Byron aurait recueilli de la bouche même de Schlegel ces paroles : « Je médite une terrible vengeance contre les Français, je leur prouverai que Molière n'est pas un poète », nous ne croyons pas à leur authenticité. Nous ne serons pas toujours d'accord avec Schlegel ; nous n'acceptons pas sa théorie d'après laquelle la comédie et la tragédie doivent former un contraste absolu ; mais toutes ses appréciations sur Molière ne sont pas à rejeter, malgré Gœthe et Heine. Pour Gœthe, Schlegel n'a jamais pardonné à Molière d'avoir raillé le pédantisme des femmes savantes et il le détestait parce qu'il sentait qu'ils n'avaient pas, dans leurs veines, une goutte du même sang. Suivant Heine, Schlegel « prit Molière en aversion, comme Napoléon prit en aversion Tacite ». On ne disputera pas, je pense, à Balzac une place dans la lignée des grands écrivains, où Gœthe figure au premier rang. Balzac n'a-t-il pas soutenu que Walter Scott était le premier romancier du monde ; pourquoi Gœthe n'eût-il

1. *Hamburgische Dramaturgie* (Hamburg, 1877).

pu écrire que « Molière est si grand que chaque fois qu'on le relit on éprouve un nouvel étonnement » ?... Ils ont pu se tromper l'un et l'autre.

Le comte de Schack, dans son ouvrage précieux sur la poésie dramatique des Espagnols, avait, lui aussi, jugé Molière avec sévérité. « Le premier poète comique français ne fut pas plus heureux, disait-il, que le plus grand des tragiques dans ses emprunts aux Espagnols. Ses compatriotes en conviennent eux-mêmes : ils déclarent sans embarras que les pièces qu'il imita sont les plus faibles et cela n'est point sans signification. Molière fit des drames espagnols un usage très étendu : cela n'apparaît pas seulement dans les comédies dont le plan tout entier est emprunté aux poètes du peuple méridional, mais encore dans celles où quelques scènes et quelques situations sont seules d'origine étrangère »[1]. Mais le comte de Schack s'est borné, lui aussi, à constater chez Molière les réminiscences de Lope, de Tirso, de Moreto, de Calderón, il n'est pas allé au fond du problème, bien qu'il ait du théâtre espagnol une connaissance profonde. Les Fran-

1. *Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien*, t. II, p. 685.

çais lui reprochent volontiers d'avoir un parti pris contre leurs classiques; nous serions plutôt tentés de croire qu'ils se hâtent à l'excès de traiter de « franzosenfresser » les critiques dont les jugements ne sont pas favorables à leurs grands poètes. Aussi bien, il ne s'agit pas ici des sentiments intimes du comte de Schack : la justesse ou la fausseté de ses assertions sont seules en cause.

Un autre critique allemand, Valentin Schmidt, avait indiqué, dans son excellent livre sur Calderón, que ce poète avait été mis à contribution par Molière. Brinckmeyer, dans son *Histoire de la littérature espagnole* dit de quel secours la comedia fut au théâtre français ; il n'éprouve aucun enthousiasme pour les œuvres du XVII[e] siècle traduites ou adaptées de l'espagnol. Signalons le reproche qu'il fait aux Français de parler avec dédain du théâtre de l'Espagne. « Les Français, dit-il, sont d'autant moins fondés à parler avec mépris et dédain de la littérature dramatique espagnole que les Espagnols furent leurs vrais maîtres dans l'art dramatique (et en bien d'autres choses) et certaines pièces que les Français font figurer avec orgueil au nombre de

leurs chefs-d'œuvre ne sont que des adaptations ou de simples traductions d'originaux espagnols »[1].

Si certains critiques allemands ont été sévères, nous pourrions même dire injustes, pour l'auteur du *Misanthrope* et pour tous les poètes dramatiques du XVII[e] siècle qui s'inspirèrent de la comedia, la plupart d'entre eux portèrent aux nues le génie de Molière. Nous ne ferons mention que de ceux qui se préoccupèrent, même incidemment, du problème que nous étudions. Ferdinand Lotheissen, dans son ouvrage sur Molière (1880), ne se soucie pas de l'influence espagnole ; mais Mahrenholtz signale les sources étrangères, espagnoles entre autres, où Molière a puisé ; ils font tous deux la part la plus large au génie de Molière ; et Mahrenholtz n'estime pas que l'empreinte de l'Espagne sur le poète français ait été profonde. Il pense que si Molière ne domine pas d'aussi haut les dramaturges espagnols du XVII[e] siècle que les Romains et les Italiens, il leur a, par contre, moins d'obligations qu'à ceux-ci. « Il ne leur emprunte que

1. *Abriss einer dokumentierten Geschichte der spanischen Nationallitteratur* (Leipzig, 1844), p. 18.

des scènes isolées, des arguments inférieurs, des traits de caractère insignifiants, mais il ne leur emprunte pas les pensées fondamentales et les traits dominants de ses comédies »[1]. Nous verrons que cela n'est pas exact, et ce critique ne fut pas plus heureux dans l'article qu'il consacra à Molière dans ses rapports avec la comédie espagnole[2].

L'ouvrage allemand le plus caractéristique sur Molière est dû à C. Humbert : *Molière, Shakespeare et la critique allemande* (Leipzig, 1869) ; ses compatriotes mêmes n'ont pas écrit à sa louange un tel panégyrique ; c'est de l'idolâtrie pour Molière, qu'il oppose et préfère à Shakespeare, comme Rümelin, le chef de la réaction anti-shakespearienne en Allemagne lui avait opposé et préféré Schiller et Gœthe. Dans son ouvrage d'ailleurs diffus et mal composé, Humbert recueille tous les jugements favorables portés en Allemagne sur Molière ; personnellement, il professe pour lui une admiration sans réserve et flétrit avec indignation ceux de ses compatriotes qui osèrent l'attaquer. Il crible Schack et Kreys-

1. *Molière's Leben und Werke*, p. 31 (Heilbronn, 1881).
2. *Herrig's Archiv*, t. LX, p. 284.

sig et surtout Schlegel de flèches envenimées ; mais sa satire n'est guère de bon goût. Il est « étranger, Allemand, mais juge compétent et convaincu de notre littérature », disent Despois et Mesnard[1]. Sans doute, mais il reconnaît n'avoir lu qu'une pièce de Calderón et *le Dédain contre Dédain* de Moreto ; or l'Espagne a produit plus de trente mille drames au XVIIe siècle : est-il étonnant, dès lors, que Humbert ne retrouve pas chez Molière l'influence espagnole ? « Personne ne conteste, dit-il, que les Espagnols lui aient enseigné quelque chose », mais il fit de cet apport étranger un excellent usage, en le fondant harmonieusement avec le reste de son œuvre.

Telle est, du reste, l'opinion de tous les critiques atteints de « moliéromanie » : s'ils accordent que leur poète fit aux Romains, aux Italiens, aux Espagnols, à ses contemporains plus d'un emprunt, ils ajoutent que tout ce qu'il leur prit, il le rendit immortel ; et tout emprunteur, ou plutôt « le menu fretin de la littérature » doit se sentir particulièrement honoré d'avoir été croqué par un poète du

1. Molière, *Grands Écrivains*, tome I. Avertissement, p. 10.

génie de Molière. C'est presque l'opinion générale de l'Europe que l'auteur du *Misanthrope* est si grand que tout lui était permis par droit d'esprit supérieur. Les critiques qui font des réserves pour Corneille ou Racine, s'inclinent devant Molière : « Corneille et Racine, sont des gloires françaises, dit Menéndez y Pelayo, pour lesquels l'étranger ne s'enflamme pas ; Molière est le concitoyen de tous les peuples du monde [1]. » Nous avons vu que seuls quelques critiques allemands se sont élevés contre de tels jugements. « D'où vient une si étrange dissidence ? » se demande Stapfer, dans un ouvrage d'une très haute valeur, intitulé : *Shakespeare et l'antiquité* [2]. « Il convient de l'attribuer d'abord, en grande partie, à une révolte bien légitime de l'esprit national. La littérature française, non contente de régner sur l'Europe comme une reine doublement glorieuse, doublement digne d'admiration et de respect, par l'ancienneté de sa naissance et par l'incomparable éclat de ses œuvres, l'avait trop longtemps gouvernée et régentée

1. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. V, p. 67.
2. Paris, 1880, p. 346.

à la façon d'un maître d'école. » Cette opinion de Stapfer n'est pas la seule qu'on puisse citer ; Laun remarque que les auteurs allemands de *Don Juan* s'inspirèrent de la musique de Mozart et du *Faust* de Gœthe : Despois-Mesnard voit là une exception « recommandée par l'amour-propre national [1] ». Les commentateurs de Molière sont prompts à faire intervenir l'amour-propre national quand il s'agit d'autrui ; ils oublient que cette forme d'orgueil n'a pas été sans jouer quelque rôle dans le culte prodigieux dont Molière a été et est encore l'objet en France. On a épuisé, en faveur de sa gloire, toutes les épithètes laudatives de la langue française qui en est si riche ; on a même inventé d'ingénieuses théories pour transformer ses défauts en qualités éminentes. C'est cette « moliéromanie » qui a amené la plupart des critiques français à soutenir que les emprunts très considérables de Molière ne portent nulle atteinte à son originalité. Au surplus, cela peut être vrai *in abstracto*, mais n'est pas tout à fait exact pour Molière. On eut même une ten-

1. Molière (*Les grands écrivains de la France*); t. V, p. 63.

dance à diminuer la valeur des matériaux provenant de l'Espagne, comme si l'on eût craint de rendre Molière moins glorieux, en avouant qu'il fut l'obligé de l'Espagne. Tel est, en vérité, l'état d'esprit d'Édouard Thierry qui, parlant du rapport du *Tartuffe* et du *Polyandre* de Sorel, qui lui-même s'inspira beaucoup de l'Espagne, blâme doucement les critiques qui recherchent ce que Molière prit aux autres, « en donnant lieu de croire au public mal édifié que ce grand créateur tirait de l'invention d'autrui autant que de la sienne [1] ». Sans leur accorder une portée particulière, nous tenons ces paroles pour très caractéristiques... Elles expriment cette

1. *Le Moliériste*, X^e^ année, p. 168. — On peut encore citer à ce propos un passage charmant de Mahrenholtz qui, en rappelant que Schack et Schlegel traitèrent *L'École des maris*, *L'Amour médecin*, *Les Femmes savantes*, *Le Médecin malgré lui*, des copies « d'une infériorité incommensurable » ajoute en son nom personnel : « Il ne faut pas s'étonner que des critiques français d'une impartialité relative à l'égard de Molière soient allés à l'autre extrême et n'aient pas voulu reconnaître les emprunts évidents qu'il fit aux pièces espagnoles » ! (*Molière in seinem Verhältniss zur spanischen Komödie* [*Herrig's Archiv*], t. LX, p. 285). On sait que le critique allemand était des partisans de Molière.

juste pensée que les Français voient sans plaisir qu'on affirme, en le prouvant, que leur idole prit son bien un peu partout : le ton même dont ils définissent les rapports de Molière et de tout le théâtre du XVIIe siècle avec l'Espagne révèle cet état d'âme. Il ne serait pas exagéré de dire qu'ils méprisent cette littérature méridionale dont ils sont les débiteurs et qu'ils connaissent mal.

Le singulier patriotisme (qu'on nous permette de le dire), d'après lequel « *il faut* aimer et admirer Molière avec passion », ne saurait se concilier avec une critique impartiale et rend malaisée la recherche de l'influence espagnole. Sans même aller jusqu'au *Moliériste* où notre poète est traité de « demi-dieu », où l'on déclare que personne ne peut être « mis en parallèle avec lui », où l'on affirme que « Shakespeare se fût agenouillé devant Corneille et Molière », on peut trouver chez un critique français, qui n'est pas un fanatique, ces paroles hautaines : Molière « est l'un des trésors de notre patrimoine national et on ne peut chercher à l'amoindrir sans nous blesser dans notre patriotisme. Aucun temps ni aucun pays n'ont produit un nom

qu'on lui puisse opposer, etc.[1] ». Et ce n'est pas là l'expression d'une pensée isolée. Son exagération la rend plaisante : à moins de vouloir rendre la critique impossible, on ne peut lui interdire d'abaisser un auteur ou de l'élever. Cette dernière attitude exigerait qu'on inventât de nouvelles épithètes élogieuses : en vérité, peut-on ajouter quelque chose à un jugement qui fait de Molière « un peintre de mœurs supérieur à Balzac ! [2]» . Un écrivain compare-t-il ou préfère-t-il à Molière un « rival », il est sacrilège ! M. Bergerat ayant dit que « la comédie aux cent actes divers de La Fontaine laisse loin pour l'observation, le style et la poésie, toute l'œuvre de Molière [3] », Henri de La Pommeraye déclara que c'était là « une grosse hérésie ».

On n'a pas oublié l'article où Edmond Schérer eut le courage de réagir contre la « moliéromanie », et qui provoqua une indignation comparable à celle qu'avait causée le parallèle de Louis Veuillot entre *Molière et*

1. V. Fournel : *Le théâtre au XVII*e *siècle*, p. 228.
2. André Le Breton (P. de Julleville : *Hist. de la litt. franç.*, t. V, p. 66).
3. *Le Moliériste*, février 1886.

Bourdaloue (1887). Un rédacteur du *Moliériste*[1] fut assez aimable pour « se demander si le vent de folie qui souffle par intervalles n'ébranle pas les têtes les mieux équilibrées, et ne brouille pas les plus solides jugements ! » Au risque d'être accusés, nous aussi, de déséquilibre, citons cette page de Schérer : « On n'est content que lorsqu'on a élevé ses préférences à la dignité d'une règle de foi. Un culte une fois établi, un dogme une fois reçu, plus de liberté d'examen, plus de critique indépendante, plus de dissidence tolérée : la consigne est d'admirer comme une bête. La paresse d'esprit, cela va sans dire, est au fond de cette manière d'agir ; il est plus aisé d'accepter une opinion que de s'en faire une » (p. 51). Puis parlant des excès ridicules du culte de Gœthe en Allemagne, il poursuit ainsi : « Au lieu de Gœthe, lisez Molière, et vous reconnaîtrez que la France n'est pas loin de tomber dans les mêmes travers que l'Allemagne. L'admiration pour Molière est en train de passer aussi chez nous à cet état d'orhodoxie hors de laquelle il n'est point de salut. Nous avons trouvé ce qu'il fallait à notre besoin

1. Année de 1883, p. 38.

de culte reconnu et de croyance officielle, une célébrité nationale qu'il ne soit plus permis de discuter, quelque chose comme est Shakespeare en Angleterre et Gœthe en Germanie. On n'admet point les réserves, ou mieux encore, personne ne s'avise d'en faire. Une seule chose est de mise lorsqu'on parle de l'auteur du *Tartuffe*, c'est l'effort pour renouveler le fond des épithètes laudatives qu'on a l'habitude de joindre à son nom [1] ». Et Schérer éprouve une véritable joie à découvrir une sorte de « complice » en Weiss qui osa comparer et préférer Regnard à Molière.

Mais revenons à notre sujet. Si nous blâmons les excès du culte de Molière, ce n'est pas que nous appartenions à l' « école de dénigrement » dont parlent les annales du *Moliériste* ; nous voulons avoir le droit de le juger en toute liberté, évitant de tomber dans l'extrémité du blâme ou de l'éloge, ne manifestant d'ailleurs pas de préférence pour tel auteur français ou espagnol, ou bien pour telle forme d'art. Il nous reste maintenant à donner quelques indications sur la mé-

1. *Une hérésie littéraire* (Études sur la littérature contemporaine), Paris, 1885, t. VIII, p. 51 et 54.

thode suivie dans cette étude. La recherche la plus exacte et la plus complète possible de ce que Molière doit à l'Espagne ne constituait — nous l'avons déjà dit — qu'une partie de notre tâche ; nous avons aussi dû prendre garde à l'influence qu'ont exercée sur lui ses contemporains et l'Italie, mais ce n'était là encore, en grande partie, qu'une action indirecte de la littérature castilane. Nul n'ignore que l'auteur du *Misanthrope* s'inspira de Scarron, de Cyrano de Bergerac, de Thomas Corneille, de Rotrou, d'autres encore ; mais tous ces écrivains étaient les obligés de l'Espagne. Les critiques mettant en lumière l'influence des contemporains sur l'œuvre de Molière, négligent singulièrement la part que doit y avoir l'Espagne; ils usent d'une espèce de « méthode d'élimination, » dont, plus d'une fois, nous aurons à constater l'application, au cours de cet ouvrage.

Mais l'effet de l'influence de l'Italie sur Molière se modifie aussi si on l'examine en tenant compte de l'expansion de la culture espagnole. A la vérité, ne pouvait-il pas entrer des éléments espagnols dans ce qu'on représente comme l'in-

fluence italienne ? Discerner ces éléments est une tâche compliquée que nous n'abordons qu'avec une très grande prudence. Les deux cultures prirent contact au milieu du xve siècle ; des liens politiques étroits unissaient à cette époque les deux peuples. Après la conquête du royaume de Naples, Alphonse d'Aragon avait établi une foule de familles espagnoles en terre italienne ; mais l'ardeur religieuse qui fit de l'Espagne du xve et du xvie siècles le champion le plus fidèle et le plus téméraire de la papauté, contribua particulièrement à établir des relations entre les deux pays et à provoquer des échanges d'idées. Les souverains de la péninsule ibérique qui établirent leur domination à Naples, en Sicile, à Milan (1525), y acclimatèrent la langue espagnole qu'on parlait même à Rome sous Calixte III et Alexandre VI, c'est-à-dire vers 1460 [1]. Les vainqueurs finirent par être séduits par la culture italienne ; mais leur poésie lyrique seule en subit une profonde et durable

1. Pour l'expansion de la culture espagnole en Navarre et à Naples, voir Amador de los Rios : *Historia crítica de la literatura esp.*, t. VI, p. 421, et Benedetto Croce : *La lingua spagnuola in Italia* (Roma, 1895), p. 9.

empreinte. « L'Espagne, dit Moland, avait beaucoup emprunté elle-même à l'Italie ; elle s'était approprié spontanément le goût des aventures, des surprises, des jeux et caprices du sort, goût dès longtemps développé en elle par la littérature chevaleresque. Elle avait ajouté aux intrigues toutes vaines et décevantes des Italiens plus de sentiment, de noblesse d'âme, de vie morale [1]. » L'Italie ne fit certes pas découvrir aux Espagnols le romanesque et le chevaleresque, comme l'observe justement Moland lui-même renvoyant aux Amadis. Si l'on cherchait l'origine de ce sentiment, ce serait plutôt à l'influence arabe en Espagne qu'il faudrait remonter. Il est vrai que les dramaturges espagnols firent ample provision de sujets chez les nouvellistes italiens et surtout chez Bandello et Boccace plusieurs fois traduits et très lus en Espagne ; mais l'action de la plupart des nouvelles de Bandello se passe en Espagne et les contes les plus passionnés de Boccace furent écrits à Naples, en territoire espagnol. C'est Lope de Vega, le créateur de la *comedia nueva*

1. *Introduction à l'édition des Œuvres de Molière*, p. XLI.

qui mit le plus à contribution le *Décaméron* [1] ; il imita l'*Arcadie* de Sannazaro et lui-même considérait sa *Beauté d'Angélique* comme la suite du *Roland furieux* de l'Arioste ; par sa *Jérusalem conquise* (1609), il s'efforçait de rivaliser avec le Tasse dans le genre épique. Dante et Pétrarque agirent, eux aussi, sur certains écrivains : néanmoins il serait difficile de soutenir qu'il y eût pénétration de l'esprit italien dans les lettres espagnoles, tandis que le génie de l'Espagne commence déjà à s'infuser, en Italie, à l'époque même de son influence passagère en Espagne, ou plus tôt encore. Dès le commencement du XVIe siècle, les écrivains italiens ou espagnols de quelque importance sont traduits dans l'une et l'autre langue. En 1499, paraît la *Célestine* ; cette œuvre dramatique étrange n'est pas seulement goûtée et imitée en Italie, mais dans presque toute l'Europe, c'est « un livre européen », le plus lu en Espagne jusqu'à l'apparition du *Don Quijote.* En 1505, Alfonso Ordoñez, un des familiers du pape Jules II, la

1. C. B. Bowrland : *Boccaccio and the Decameron in castilian and catalan literature* (*Revue Hispanique*, tome XII, 1905.)

traduit en italien ; elle pénètre en France en 1527 et fait partie, sous François Ier, des lectures à la mode. Ainsi, au moment où la culture italienne s'infiltre en France, elle est déjà toute saturée d'éléments espagnols [1] ; vers 1580, influence italienne et influence espagnole se combinent et agissent de concert en France [2].

L'Italie connut assez tôt Cervantes [3], Lope de Vega et ses disciples. Une traduction des pièces du « phénix des génies » parut à Milan en 1619. Mais des dramaturges italiens, comme Ghirardi, Borghini, Sforza d'Odi avaient déjà tiré parti, vers la fin du XVIe siècle, des œuvres de Lope

1. Benedetto Croce : *Ricerche ispano-italiane* (Napoli, 1898).

2. Menéndez y Pelayo croit même que « l'invasion des lettres espagnoles en France remonte pour le moins au milieu du XVIe siècle ». *Historia de las ideas estéticas*, t. V, p. 26.

3. Cervantes exerçait aussi une grande influence en Angleterre ; les dramaturges de l'âge d'Élisabeth et de Jacques Ier s'inspirèrent surtout, en dehors de Lope et de nouvellistes de l'Espagne, des *Nouvelles exemplaires* de l'auteur de *don Quichotte*. Voir Bahlsen : *Spanische Quellen der dramatischen Litt., besonders Englands zu Shakespeare's Zeit* (*Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, Berlin, 1893, Neue Folge, Band VI, Heft 3, p. 151.)

et de ses compatriotes. A leur tour, Goldoni, Cicognini, Gozzi, Marco Napoleone exploitèrent la comedia : le drame castillan, ou plutôt le grand nombre d'adaptations qui s'en faisaient, avait puissamment contribué, au commencement du XVIIe siècle, à rejeter au second plan le théâtre italien de la Renaissance. Un allemand, Cronegk, signalait, dès le XVIIIe siècle, que les Italiens étaient aussi bien que les Français les obligés de l'Espagne. « Je ne sais, dit-il, pourquoi les admirateurs des poètes français ou italiens ne cherchent pas à découvrir les sources où ils ont puisé tant de choses, et oublient entièrement des auteurs qui, avec ceux de l'antiquité, ont été les seuls maîtres d'un Corneille, d'un Molière et de tant d'autres grands hommes »[1]. Les comédiens italiens, qui jouaient à Paris au temps de Molière, firent un grand nombre des canevas de leur *commedia dell'arte* en se souvenant de pièces espagnoles ; et c'est par ces improvisations que bien des comedias parvinrent en France ; mais aussi diverses *commedie sostenute* tirèrent

1. *Remarques sur le théâtre espagnol*, traduites de l'allemand du baron Cronegk (*Observations historiques sur la littérature allemande* (1781).

leur origine de drames castillans. Molière a donc pu connaître parfois, à travers l'Italie, des œuvres dramatiques espagnoles qui ont passé pour des « créations originales » ; mais il est tout simplement ridicule de parler d'influence italienne s'il lui arrive de se servir d'une traduction italienne faite de l'espagnol, puisque les adaptateurs italiens ont très peu changé leurs originaux, n'ajoutant presque rien de leur propre fond ou, si l'on préfère, de leur « génie », à leurs modèles. Notre insistance à parler de l'influence de l'Espagne sur les dramaturges d'au delà des Alpes tendait à rendre plausible que même là où Molière a puisé dans un drame italien non adapté de l'espagnol, il a pu encore, indirectement, prendre quelque chose qui appartînt originairement au génie hispanique.

Mais nous ne nous sommes pas bornés à rechercher, dans l'œuvre de Molière, l'empreinte immédiate ou le reflet lointain de l'Espagne ; nous avons envisagé le problème des relations du poète français avec le génie de la race espagnole sous un aspect plus universel : nous nous sommes placés au point de vue de la « littérature européenne ». Nous croyons avec

M. Brunetière qu'il existe une littérature européenne dont les littératures particulières ou nationales ne sont que les manifestations locales et successives [1] et que chacune de ces littératures nationales peut prendre à son tour l'hégémonie de la littérature européenne. En jugeant les auteurs et les courants littéraires ou le développement des genres sous cet aspect ; en cherchant à démêler ce qu'une littérature « nationale » pouvait emprunter à une autre littérature « nationale », considérées toutes deux comme des branches de la littérature « européenne », on peut arriver à faire jaillir une clarté nouvelle non seulement sur la signification de l'emprunt et de l'emprunteur, mais encore sur l'histoire la plus intime des littératures entre lesquelles il y eut échanges d'idées. Il nous appartient donc de faire voir cette parenté qui existe entre l'œuvre du comique français et le génie de l'Espagne ; de chercher comment le génie étranger s'est réfracté dans quelques-unes de ses comédies, ou mieux, comment la matière soi-disant espagnole s'est coulée dans les moules de Molière ; enfin ce qui est résulté du croise-

1. *Variétés littéraires*, p. 13.

ment par Molière de deux littératures particulières pour la littérature européenne. En imitant la littérature de l'Espagne ou, pour mieux dire, la comedia, le poète français a dû faire des changements à la matière espagnole pour se l'approprier ou bien pour l'accommoder au goût et à l'esprit de son pays ; ce faisant, il obéit à des raisons que nous tenterons d'expliquer ; recherchant comment, de quelle manière et jusqu'à quel point Molière a subi l'influence espagnole, nous nous efforcerons de mettre en lumière la raison de cette influence, ainsi que la valeur des modifications apportées à cause de cette influence, tout cela du point de vue de l'art dramatique, ou même du point de vue général de l'esprit humain.

On retrouve dans les comédies de Molière quelques principes identiques à ceux du théâtre espagnol, analogie qui n'est pas toujours l'effet d'une imitation ; la raison peut en être attribuée à ce que des courants littéraires semblables traversaient en même temps l'Espagne et la France. Ainsi, par exemple, le *précieux* et la réaction qu'il souleva sont un phénomène littéraire qui se produisit en Espagne avant que Molière

ait livré bataille contre les fidèles de l'hôtel Rambouillet. Le *cultisme*, c'est-à-dire le précieux espagnol, a-t-il contribué, et dans quelle mesure, à l'expansion du précieux dans la littérature française ? Les écrivains de l'Espagne qui combattaient le cultisme, ont-ils fourni des armes à Molière pour la « conjuration du péril » de la langue ? quelles sont ces armes ? voilà ce qu'il faut résoudre, voilà ce à quoi nous devons répondre, entre autres, à propos de Molière, si nous cherchons à établir la part de l'influence espagnole selon les exigences de la littérature comparée. Ici encore, il ne faut point négliger l'Italie, le cavalier Marin ayant pu joindre son influence à celle de l'Espagne.

La vieille littérature française, l'imitation fréquente des Romains, l'influence des contemporains, des Italiens et des Espagnols ne suffisent pas encore à expliquer Molière. Nous sommes renseignés, pour parler comme Taine, sur sa race, son milieu, son moment ; mais nous ne connaissons son œuvre que par ses contours, du dehors. Pour la pénétrer, il faut faire intervenir un autre facteur : l'âme de Molière, son génie personnel qui modela à son image la

matière qu'il emprunta, qui lui imprima la marque de son individualité. Voilà la caractéristique de ses comédies; « Molière », c'est cela. Négliger cet élément, c'est se condamner à porter sur le poète un jugement incomplet, sommaire, inexact. C'est encore le rôle de la littérature comparée de nous fournir des documents sur l'individualité des auteurs en même temps que sur la genèse de leurs ouvrages. « On ne se pose qu'en s'opposant, on ne se définit qu'en se comparant ; et ce n'est pas se connaître soi-même que de ne connaître que soi ». La comparaison de Molière et des auteurs espagnols, l'étude de leur influence sur son génie doivent nous permettre de déterminer la valeur, sinon absolue, au moins européenne de sa personnalité et de son œuvre.

II

Rapports de l'œuvre de Molière avec la littérature espagnole.

Nous voulons retrouver le lien qui rattache l'œuvre de Molière à l'Espagne, ou plutôt faire ressortir, d'un point de vue général, le caractère identique de certains traits qu'on trouve également dans la littérature espagnole du XVIIe siècle et dans les pièces du comique français ; nous nous préoccuperons aussi de savoir si cette parenté est due à une simple coïncidence ou bien si elle est l'effet de l'influence de l'Espagne. Pour remplir ce programme, il importe que nous envisagions d'ensemble l'œuvre de Molière. Il nous intéressera tout d'abord comme observateur des mœurs contemporaines, comme peintre des hommes et des choses de son siècle, comme reproducteur de la réalité ambiante. Nous nous trouvons ici en présence d'une contradiction apparente qu'il faut résoudre avant d'aller plus avant. Si

Molière a donné une image fidèle de son temps, est-il possible qu'il ait pris tant de choses aux Espagnols ? Comment a-t-il pu emprunter à la comedia, à la nouvelle, au roman castillans des tableaux de mœurs, des types ou des caractères — je ne parle pas ici de quelques sujets, pour ainsi dire « européens », dus à l'Espagne — qui ont été créés par delà les Pyrénées ? C'est que Molière ne peint pas toujours d'après nature, mais parfois d'après les livres qu'il a lus ou les pièces qu'il a entendues ; l'observation des auteurs étrangers lui apporte un supplément de vie ; il sait très bien profiter de l'expérience des autres. Mais cette adaptation des œuvres espagnoles lui est rendue plus facile par l'analogie qui existait entre les mœurs de l'Espagne et celles de la France du XVII[e] siècle et que l'étroitesse des liens sociaux, politiques et intellectuels qui unissaient les deux pays suffit à expliquer. Ils traversaient une phase sociale analogue, à peu de chose près, et il ne semble pas étrange que la littérature en deçà comme au delà des Pyrénées, ait peint des mœurs et des types semblables. Cette parenté des courants littéraires qui en résulta servit à Molière, qui trouva dans la littérature espagnole

une satire partielle des travers qu'il combattait lui-même. C'est ainsi que la comedia peut alimenter une partie de son œuvre alors même qu'il paraît s'inspirer du milieu qui l'environne.

D'un point de vue plus général, il semble qu'il y ait un contraste éclatant entre l'esprit de l'œuvre de Molière et celui de la comedia ou plutôt de toute la littérature castillane. On a dit bien souvent déjà, et justement, que la comédie de Molière est, en général, « réaliste » ; il peint la vie de tous les jours ; ses personnages sont, pour la plupart, le contraire de ce qu'on a coutume d'appeler les « hommes supérieurs », et le but qu'ils poursuivent est loin d'être élevé. D'un mot, ses pièces expriment la réalité moyenne, presque vulgaire. La littérature espagnole au contraire, n'est-elle pas tout entière, malgré les extravagantes bizarreries qui l'ont défigurée, la manifestation la plus complète d'un idéal grandiose ? L'héroïque, le chevaleresque, ou si l'on veut, une sorte de romantisme qui éclate surtout dans la comedia, tel est le caractère dominant de toutes les œuvres nées sur le sol d'Espagne. L'esprit chevaleresque et tout ce qui s'y

rattache : le culte de la religion, de la galanterie, de l'honneur, n'a été nulle part aussi vivace que dans le pays de don Quichotte, et il est naturel qu'on en retrouve une image brillante dans la littérature. Mais, comme nous le disions tout à l'heure, c'est le drame castillan de l'âge d'or qui peut être considéré comme l'expression la plus fidèle de l'âme espagnole, éprise de chimères magnifiques, de rêves de grandeur héroïque, d'actions presque surhumaines. Ce point d'honneur, si sublime et si détestable à la fois, qui est le ressort principal des protagonistes de la comedia, est intimement lié à l'esprit chevaleresque qui anime toute création littéraire transpyrénéenne ou plutôt, il est l'élément qui le complète. Or, l'œuvre de Molière, dans ses traits saillants, est presque diamétralement opposé à cet esprit; dans ses comédies, le bon sens, la sagesse banale, l'utilité pratique qui sont incompatibles avec l'idéal poursuivi par les héros des pièces castillanes, l'emportent sur toute autre considération.

Sous un autre aspect encore, cette passion du point d'honneur qui remplit, pour ainsi dire, presque tout le théâtre espagnol, permet seule de

mettre en lumière la différence fondamentale qui sépare la conception de Molière, éminemment naturaliste, de celle des auteurs de comedia qui est essentiellement idéaliste. M. F. Brunetière a très bien montré [1] que, dans son œuvre, la loi de la nature l'emporte sur toute règle morale : le poète n'est implacable que pour ceux qui « fardent » la nature ; il ne couvre jamais de ridicule les personnages qui, exprimant sa philosophie, se soumettent aux leçons de la nature, suivent les impulsions de leurs instincts, considèrent comme une entrave dont il importe de se débarrasser, toute contrainte et toute restriction de la libre expansion de l'individu. Or, l'honneur espagnol, bien que déchu au point de devenir un amour-propre maladif qui va jusqu'à un égoïsme inhumain, exige souvent le sacrifice de nous-mêmes ou des êtres qui nous sont les plus proches et les plus chers ; il devient ainsi une espèce de discipline morale à laquelle les « caballeros » de la comedia subordonnent leur intérêt personnel, leur bonheur, leur vie au besoin : ce qui revient à combattre

1. La philosophie de Molière, *Études critiques*, t. IV, p. 179-242.

la nature pour en triompher et à sortir d'elle en quelque manière : ce qui est presque la « farder ». La comédie de Molière est une apologie de la nature, la comedia est en un certain sens une apothéose du *pundonor* ; les principes donc, sur lesquels reposent ces caractères distinctifs des deux théâtres, sont tout à fait différents.

Ainsi, on pourrait dire que l'auteur du *Misanthrope* ne subit pas l'influence de la comedia, mais qu'il représente au contraire une réaction contre l'esprit qui anime cette éclosion merveilleuse du génie espagnol. N'a-t-on pas déjà maintes fois répété que Molière fut le promoteur, au milieu du XVII[e] siècle, d'un retour au réel et le principal artisan de la révolte contre cet esprit héroïco-romanesque qui émanait de la littérature espagnole et dont la France était imbue dès cette époque ? Le chevaleresque et le romanesque des *Amadis* et de la *Diane* de Montemayor contenaient déjà en germe toute cette poésie héroïque que dégagera Lope de Vega dans sa *comedia nueva*. Avant d'inspirer l'auteur du *Cid*, et, en partie, le théâtre de Th. Corneille et de Rotrou, l'esprit héroïco-romanesque avait eu, en France même un riche

épanouissement dans le roman : le succès des adaptations des *Amadis* et de la *Diane* de Montemayor ou plutôt de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé prépare l'avènement de la comedia et de son influence, en renforçant le courant espagnol de romanesque, d'héroïque, de chevaleresque. Quand vint Molière, ce mouvement faiblissait; quelques-uns de ses prédécesseurs immédiats avaient déjà combattu cette tendance vers le « sublime »; mais c'est dans son œuvre que semble triompher la réaction contre l'invasion de la caractéristique essentielle du génie espagnol, bien que lui-même — nous espérons pouvoir le démontrer — n'ait pas échappé tout à fait à la contagion.

Tandis que le théâtre castillan se vouait ainsi au culte des vertus chevaleresques, un courant opposé, d'ailleurs puissant, tendait à rabaisser cet idéal qui brillait du plus pur éclat dans le drame de Lope et de ses disciples, pour ne pas remonter aux autres genres littéraires. L'Espagne, le pays de l'héroïque par excellence, a donné naissance, par contraste peut-être, à une sorte de réalisme terre-à-terre, cru et brutal, aussi bien dans le

domaine de la peinture que dans celui de la littérature; c'est surtout dans les œuvres picaresques qu'il se manifesta, et le premier produit remarquable du genre (*Lazarillo de Tormes*) parut, au moment même où la veine des *Amadis* semblait être tarie, comme pour montrer qu'une ère nouvelle allait naître pour le roman. Bien que les romans de chevalerie entretiennent avec les histoires picaresques certains rapports, — ce n'est pas ici le lieu de les déterminer — ils n'en paraissent pas moins tout à fait opposés à ces récits de sagesse désillusionnée, d'humour amer, de langage cynique, dont les protagonistes, exilés de la société, perdus comme des naufragés, sont continuellement en lutte avec la vie. Au surplus, on ne saurait dire que le réalisme date du roman picaresque en Espagne; le premier monument remarquable de cette tendance naturaliste et satirique est une œuvre dramatique, la *Célestine*, et à partir de l'apparition (1499) de cette « tragicomédie », le courant « réaliste » se développera parallèlement au mouvement « idéaliste »; dans les œuvres picaresques, le naturalisme ne se manifesta que sous une forme nouvelle, nuancé d'autres couleurs et enrichi

d'éléments jusqu'alors inconnus. Donc en prétendant qu'un peu de l'esprit de *Lazarillo de Tormes*, de *Guzmán de Alfarache*, de la *Picara Justina* pénétra la comedia de l'âge d'or, nous ne faisons que constater la confirmation, ou plutôt le rétablissement de la tradition qu'avait inaugurée la sombre tragicomédie de Calixte et de Mélibée — pour ne pas aller au delà.

Ces deux tendances se retrouvent, avant Molière, dans la littérature française du XVIIe siècle, se développant aussi parallèlement; on ne saurait les expliquer sans faire intervenir l'Espagne. Comme les traductions ou adaptations des *Amadis*, des romans pastoraux et de la comedia héroïque avaient contribué à la diffusion du romanesque et du chevaleresque en France, les romans picaresques nourrirent la veine « réaliste » de la littérature française du XVIIe siècle : pas un de ces romans qui n'eût été traduit en français; la traduction du *Lazarille de Tormes* est de 1561, celle de *Guzmán de Alfarache* de 1600, celle de *Marcos de Obregon* de 1618, celle du *Grand Taquin* de 1633. L'invasion du picaresque espagnol inspira même les devanciers et les contemporains de Molière, romanciers et

auteurs dramatiques, dans leur réaction contre le « sublime » et l'on peut dire de Molière qu'il s'est simplement laissé entraîner par ce courant réaliste qui apparaît nettement dans certaines œuvres du XVIIe siècle. Nous nous trouvons ici en présence d'un phénomène curieux dont nous retrouverons d'ailleurs des analogues au cours de notre étude : l'auteur du *Tartuffe* et ceux de ses devanciers ou de ses contemporains qui passent pour avoir été les adversaires de l'esprit espagnol, reçurent de l'Espagne même quelques armes avec lesquelles ils la combattirent. Cela ne veut pas dire que le réalisme du XVIIe siècle et de la comédie de Molière se soit nourri exclusivement de l'Espagne ou ait une origine purement castillane. Dans la littérature espagnole même *Lazarille de Tormes* et tous ses descendants ne feront que reprendre la tradition de la *Célestine* en s'inspirant largement de l'esprit de satire âpre et de réalité crue qui l'anime. Au XVIIe siècle, en France, Molière n'est pas davantage l'initiateur ou le seul promoteur de la tendance satirique et naturaliste qui reproduit la vie telle qu'elle est, il est plutôt, comme on le dit généralement, le

« restaurateur » de la « vieille tradition gauloise » qui se manifeste dans les fabliaux, dans les contes et les farces des xve et xvie siècles et surtout dans l'œuvre de Rabelais et de Montaigne, grand contempteur des *Amadis*. Mais s'il est vrai qu'il s'inspire souvent de ces deux grandes figures de la Renaissance et rentre ainsi dans la tradition nationale, le ferment du picaresque espagnol n'en favorise pas moins la diffusion dans son œuvre, comme il l'a favorisée dans celle de ses devanciers ou de ses contemporains. Au surplus, il y a beaucoup de parenté entre la saveur picaresque et le goût gaulois. Tout ce qu'a glorifié la poésie chevaleresque et romanesque des romans et de la comedia devient objet de raillerie pour les personnages des œuvres picaresques qui répugnent à toute autorité, à toute contrainte, à toute morale même. Quelle était la devise des héros des romans et des drames ? « Pour mon dieu, pour mon roi, pour ma dame ». Les frères de Lazarille de Tormes manifestent fort peu d'enthousiasme pour cet idéal : ils sont tout à fait irrévérencieux à l'égard de la religion ; hostiles à toute société, ils ne paraissent guère res-

pecter le roi et — en cela, ils se rapprochent de l' « esprit gaulois » — ils n'aiment ni la femme ni cette galanterie sentimentale qui l'enveloppait d'une brillante et poétique auréole. Ce serait une intéressante étude que celle de la parenté du goût picaresque et du goût gaulois, remontant aux origines, si cela est possible : il y aurait lieu de rechercher si le picaresque espagnol ne doit pas lui-même quelque chose aux vieux fabliaux, contes et romans français, de goût gaulois ; aussi, il serait intéressant de déterminer ce que les Amadis et leurs successeurs doivent eux-mêmes aux vieux Romans de la Table Ronde et aux chansons de geste, en un mot à l'inspiration « française ».

D'ailleurs, pour ramener cette veine gauloise et picaresque dans le courant du réalisme européen, il convient de tenir compte de l'influence italienne : Boccace — ne l'oublions pas — est l'un des plus anciens « naturalistes » des littératures modernes de l'Europe. Mais lui-même n'est-il pas un peu Français par sa naissance ? N'a-t-il pas lu les vieux romans et les fabliaux dont l'influence est visible chez lui ? Dans le *Décaméron* il est peintre réaliste de son époque et fait l'apologie de la

nature : ce qui explique, en partie, l'affinité de son œuvre avec celle de Molière. Mais cette philosophie de la nature que semble professer le grand artiste italien et qui se manifeste chez Rabelais sous la forme du pantagruélisme, chez Montaigne sous la forme du scepticisme, n'est-elle pas l'essentiel de ce qu'on appelle l'esprit de la Renaissance ? « La renaissance n'a été, en tout genre, que la réaction, ou, pour mieux dire encore, que la révolte ardente et passionnée de la chair contre l'esprit, de la nature contre la discipline ; et généralement, par le moyen de ce retour au paganisme, ce qu'elle s'est proposé, ç'a été d'émanciper la nature et la chair de leur antique servitude, en attendant qu'elle les divinisât. [1] » Et maintenant, si l'on se rappelle que la Renaissance, victorieuse en Italie, en France et même en Angleterre, avait à peine atteint la culture de l'Espagne, on voit sans peine, par l'histoire de la littérature européenne, qu'il devait y avoir un antagonisme profond entre le caractère fondamental de l'œuvre de Molière et le génie espagnol, spiritualiste, religieux, chré-

1. Brunetière : *La philosophie de Molière*. *Études critiques*, t. IV, p. 189 ; G. Brandes : *W. Shakespeare*, p. 118.

tien et discipliné. Car ni la *Célestine*, ni le roman picaresque, qui par certains côtés se rattachent au réalisme, ne comportaient cette philosophie de la nature intimement liée à l'esprit de la Renaissance.

Nous avons déjà dit qu'un peu de l'esprit de la *Célestine* ou plutôt du picaresque subsistait dans une partie de la comedia ; la race espagnole, portée à l'exagération et aux oppositions violentes, tout en étant foncièrement héroïque, semblait satisfaire à son besoin du réel au théâtre même en faisant du chœur populaire des *criados* et *criadas* comme un pendant aux actions exaltées des maîtres. C'est ainsi que le parallélisme du courant que l'on peut appeler « idéaliste » et du courant « réaliste » se retrouve dans le drame espagnol. Les « chevaliers » et les « dames » ont beau être épris d'idéal et se mouvoir dans les régions sublimes : à leurs côtés se trouvent les valets, les servantes, les laquais, les *graciosos* et *graciosas* qui, comme les héros et les héroïnes des œuvres picaresques, sortent du peuple et même de plus bas et qu'inspirent des principes tout à fait différents de ceux de leurs seigneurs et de leurs maîtresses. Ils ne font pas partie de

l'ordre de la chevalerie, ses commandements ne sont pas obligatoires pour eux; grâce à leur bon sens et à leur expérience quotidienne, ils deviennent les observateurs perspicaces des attitudes bizarres des *caballeros* et des *damas*. Ce n'est que dans le théâtre espagnol que l'on trouve un contraste aussi éclatant entre l'envolée poétique des maîtres, sublimes dans leurs égarements et la sagesse banale et prosaïque des serviteurs. Tous ces valets, laquais ou écuyers, non dépourvus de finesse, parlent la langue de la prudence ; ils sont parfois cyniques et leurs paroles ont une saveur picaresque ; d'ordinaire ils sont fidèles à leurs seigneurs comme Sancho Panza à don Quichotte, mais vivant dans leur intimité, ils critiquent et raillent librement leurs préoccupations chevaleresques.

Dans l'évolution de la comedia de l'âge d'or, M. Martinenche a distingué deux périodes qui ont agi différemment sur le théâtre français. Le drame de la première période, expression pure et forte de l'idéal chevaleresque, daterait de 1590 jusqu'à 1630. « L'Espagne a beau montrer déjà plus d'un germe de décadence, elle conserve encore l'esprit chevaleresque et guerrier qui avait

inspiré les grandes conquêtes du XVIe siècle. La comedia qui en est le reflet peut justement s'appeler héroïque. » La deuxième période s'étendrait de 1630 jusqu'à 1680 ; pendant ce temps la vieille Espagne se meurt et « sur la scène où elle essaie de revivre, elle n'apparaît plus que comme un fantôme ou comme une caricature »[1], et ce serait la « comedia ironique. » Cette distinction, juste au fond, n'établit point de limites nettement accusées entre les comedias des deux époques, puisque l'influence puissante de Lope de Vega s'impose impérieusement à tout le théâtre du XVIIe siècle et établit une certaine analogie entre toutes les pièces. Toutefois, le théâtre de la première période, celui de Lope, de Castro et de Tirso, n'accorde pas au comique grossier, à l'ironie bouffonne, au burlesque la place considérable qu'ils occuperont dans la comedia de la deuxième période, celle de Calderón, de Moreto et de Rojas, pour ne mentionner que les plus notables. Il semble que la « comedia ironique », qui, par quelques côtés, se rattache à la veine du roman picaresque, ait plus agi sur Molière que la « comedia héroïque » pouvant fournir

1. *La Comedia espagnole en France*, Paris, 1900, p. 127.

des éléments convenables à la comédie. Cependant, si la chronologie classe des auteurs comme Salas Barbadillo, Castillo Solórzano dans la première période, leur peinture d'un comique grossier de la réalité moyenne en fait de très proches parents de Molière qui, du reste, s'est directement et par l'intermédiaire de ses contemporains, inspiré de leurs œuvres. En tout cas, le type du valet, du laquais, du *gracioso* de la première période dramatique, qui professe une philosophie banalement égoïste et intéressée semblable à celle de Molière, se trouve en germe ou même assez nettement esquissé dans le théâtre de Lope, de Tirso, de Castro ; il s'enrichit de nouvelles nuances et paraît au premier plan chez Moreto, chez Calderón et surtout chez Rojas.

Il y a peu de chose commune entre les valets de Molière d'une part et d'autre part les serviteurs de la comédie antique et ceux de la *commedia dell'arte* ; peut-être ceux-là se sont-ils appropriés quelques gestes, quelques attitudes, quelques manières d'agir tout extérieures de ceux-ci, mais leur âme est marquée du génie espagnol. On sait que c'est Scarron qui en transplantant sur le sol français les *graciosos* de

Rojas, mit à la mode les Crispin, les Jodelet ; Molière, Regnard et Lesage en introduisirent simplement de nombreuses variantes sur la scène française ; le Figaro « révolté » de Beaumarchais est lui-même un descendant lointain et assez divers de cette lignée ; d'ailleurs, il ne faut pas oublier que Beaumarchais doit beaucoup à Lesage qui lui-même s'inspira souvent de l'Espagne. Notre poète eut souvent recours au « roi du burlesque » pour ses types de valets ; il se servait parfois aussi des originaux espagnols, qui, en passant dans ses pièces, ne perdaient rien de leur verve picaresque ; de même, ses soubrettes pleines de bons sens étaient en partie redevables de leur esprit aux *criadas* de la comedia. Les traductions de ses contemporains servirent ici encore à Molière. Les *graciosos* et les *graciosas*, bien qu'ils portent des vêtements coloriés à l'espagnole, n'appartiennent pas à une seule nation ; le réalisme, d'une valeur universelle, qu'ils représentent en fait en quelque sorte des types « européens ». Leur ancêtre commun c'est Sancho Panza ; c'est de lui que procèdent tous les *criados*, *lacayos* et *escuderos* qui mettent un peu de gaieté dans les sombres drames espa-

gnols d'honneur, d'amour et de jalousie. On pourrait cependant les diviser en deux classes : à la première, appartiendraient les serviteurs rusés et fins qui parodient spirituellement les actions de leurs maîtres, en opposant à leurs rêves exaltés les trivialités grossières de la vie pratique ; à la deuxième, appartiendraient les laquais malappris qui font sottise sur sottise, bien que leur langage exprime un *humour* d'une saveur originale ; les premiers seraient les représentants du « comique de caractère », les seconds font naître ce qu'on appelle le « comique de situation ». Molière s'inspire des deux genres, mais la transposition du premier est la plus fréquente. Les types de valets espagnols subissent parfois une métamorphose assez singulière avant d'arriver à notre auteur : ils changent de position, cessant d'être serviteurs, pour s'élever jusqu'à la bourgeoisie. Le philistin prudent et rusé que l'égoïsme rend borné et lâche, un Sganarelle, ne semble-t-il pas être un gracioso espagnol transposé ? Et tous ces bonshommes de Molière, sages et timorés, ne ressemblent-ils pas, bien que leur physionomie ait un peu changé, aux *lacayos* de robuste bon

sens? Cette sagesse triviale de caractère satirique que l'on trouve dans l'œuvre de Molière, emprunte souvent pour s'exprimer, comme nous l'avons déjà fait remarquer, les boutades moqueuses des *graciosos* espagnols, en raison, sans doute, de leur ressemblance avec les saillies de l'esprit gaulois ; mais tandis que toute cette valetaille ne figure dans la comedia que pour s'opposer à la violence des sentiments héroïques, elle joue chez Molière un rôle essentiel : ce qui n'était, dans le théâtre espagnol, qu'un mince filet à peine visible devient, dans sa comédie, un fleuve puissant, à la force duquel ajoute encore le courant picaresque.

Il ne faut pas oublier que certains contemporains de Molière avaient préparé les voies à ce réalisme satirique. Scarron est du nombre, et l'on peut dire que l'œuvre de l'auteur du *Bourgeois gentilhomme* se trouve, en grande partie, ébauchée dans ses ouvrages. Ce qui rattache, entre autres, Scarron à Molière, c'est la guerre qu'ils ont déclarée tous deux à l'héroïque et « leur retour au réel ». Le vulgarisateur des Crispin et des Jodelet était aussi des plus opposés à l'esprit espagnol, attaquant ce qui en est l'expression la plus carac-

téristique, l'honneur. Mais les choses changent singulièrement d'aspect si nous considérons l'influence espagnole du point de vue de l'histoire comparée des littératures. Ce Scarron qui combat un courant venu d'Espagne, trouve dans la littérature même de ce pays les principales armes dont il se servira pour l'attaquer : phénomène qui, comme nous l'avons déjà indiqué, se produira bien souvent. On sait que l'Espagne a fortement marqué son empreinte sur le burlesque de Scarron et, en général, sur le burlesque français ; l'Italie y a aussi sa part, mais pour Scarron son influence n'est visible que dans le *Typhon*, et le *Virgile travesti* ; la source de ses autres ouvrages — ceux-là même qui ont agi sur Molière, — c'est par delà les Pyrénées qu'il faut l'aller chercher. Scarron use du burlesque, d'origine espagnole, pour réagir contre la manière héroïque issue, elle aussi, d'Espagne. Il y a ainsi une certaine relation entre ces deux genres : tous deux ont été produits par le génie espagnol, porté à l'emphase, à l'exagération et surtout aux contrastes les plus saisissants. Le culte outrancier de l'héroïsme trouvait sa contrepartie dans le burlesque dont l'ironie arrêtait

l'essor des rêves grandioses des farouches protagonistes du théâtre castillan. Le roman picaresque contenait aussi bien des éléments burlesques et il ne contribua pas moins au développement de la satire et de la caricature dans la littérature française que la « comedia ironique », adaptée par Scarron et par d'autres auteurs. Gongóra et Quevedo, et parmi les dramaturges, Rojas inspirèrent particulièrement l'auteur du *Roman comique* quand il voulut faire goûter à ses compatriotes la saveur du burlesque espagnol. Rojas, le modèle que Scarron suivit fréquemment et Moreto — leur comédie, dite de caractère (*comedia de figurón*), était saturée de scènes burlesques — agirent sur Molière, soit directement, soit par l'intermédiaire de Scarron et laissèrent des traces assez profondes dans son œuvre. Dans la *comedia de figurón* se trouve une satire, poussée au grotesque, des travers humains dont profitera, en l'approfondissant, le grand comique français ; les situations plaisantes où se trouvent les personnages niais de cette espèce de comedia pourront être utilisés par Molière presque sans changement. Il s'agit d'ordinaire d'accabler sous le poids de grosses plaisanteries un bonhomme

stupide qui pourrait s'appeler Sganarelle ou M. Jourdain ou un prétendant ridicule, proche parent de M. de Pourceaugnac : procédé que l'on retrouve chez Molière.

Est-ce à dire que l'influence de Gongóra, de Quevedo, de Rojas, suffise, pour nous, à expliquer la part du burlesque dans l'œuvre de Scarron et dans la littérature française du XVIIe siècle, en général ? Non certes : car il existe une certaine parenté entre ce burlesque et la gaieté gauloise dont on retrouve la manifestation dans les vieilles farces et les vieux contes licencieux de France. Mais nous ne pourrions adhérer à l'opinion de M. Morillot pour qui le vieux fonds gaulois « avait, au commencement du siècle, produit Tabarin et le trio facétieux de Gaultier-Garguille, Turlupin et Gros-Guillaume ; quinze ans plus tard, il produit Scarron[1]. » En refusant de tenir compte de l'influence profonde du burlesque espagnol sur Scarron, on se condamne à connaître incomplètement les origines de son œuvre et de ce courant de réalisme satirique qui entraîna bien des auteurs du XVIIe siècle et, dans une certaine mesure, Molière lui-même. « Nous

1. *Scarron et le genre burlesque*, Paris, 1888, p. 146.

n'acceptons que les doctrines dont nous portons déjà le principe en nous »[1]; pour subir une influence il faut — et c'est une règle presque générale — que nous soyons disposés à l'accueillir, que notre individualité ou que la « tradition » qui est précisément le résultat de l'effort commun de tout un groupe d'esprits de la même essence, nous préparent à l'admettre. Corneille n'aurait pas glorifié l'honneur espagnol sous la forme d'une volonté presque nietzschéienne s'il n'avait entendu la sollicitation impérieuse d'une personnalité éprise de grandeur héroïque ; aussi Scarron ne se serait pas inspiré du burlesque espagnol s'il n'avait été « dans la tradition gauloise » et il n'aurait pas agi sur Molière si celui-ci n'avait pas été l'écrivain « gaulois » par excellence.

D'autres écrivains français, avant Molière, contribuèrent avec Scarron à restituer cette vieille tradition gauloise en luttant contre son opposé, le romanesque espagnol. Comme Scarron, ils trouvèrent, pour cette réaction, matière et inspiration en Espagne. Nous ne mentionnerons que Sorel et Cyrano de Bergerac, tous deux ayant

1. Bourget : *Essais de psychologie contemporaine*, p. XVII.

fait emprunts à Molière. Scarron avait acclimaté une foule d'éléments picaresques dans ses pièces et ses nouvelles ; Sorel imita directement, et de trop près, les romans picaresques de l'Espagne. « Le *Francion* avait été une protestation contre la littérature romanesque ; c'était la revanche de l'esprit gaulois sur le bel esprit » dit justement M. E. Roy[1]. Mais un mouvement littéraire ne saurait être jugé isolément ; on ne peut l'apprécier que dans son rapport avec l'histoire de la « littérature européenne » : nous venons d'en donner une preuve nouvelle. On dira donc, en tenant compte de l'influence espagnole qui a vivifié ou alimenté, en tout cas renforcé « l'esprit gaulois », que c'est en utilisant le picaresque et le burlesque espagnols que Sorel a pu contribuer à la victoire de l'esprit gaulois sur le « bel esprit ». Cyrano de Bergerac marche sur les traces de Scarron, et, dans ses *Lettres satiriques*, il dirige des attaques d'un goût picaresque contre le bel esprit, les faux braves, les médecins pédants, les avares, etc. La source principale de son inspiration est Quevedo, cet auteur qui avait été aussi le maître de Scarron et qu'on appelait « le

1. *Les œuvres de Sorel*, Paris, 1891.

père du rire, le trésor de la joyeuseté et des sonnets burlesques ». L'ironie qui perce dans son *Grand Taquin*, traduit en français en 1633, son *Histoire de la vie de Buscón*, parue en français en 1639, ses *Songes* traduits en 1641, semble inspirer parfois, à travers ses précurseurs, Molière lui-même.

Molière d'ailleurs peut être, à bien des égards, comparé à Quevedo. Nous avons déjà fait remarquer que la ressemblance des mœurs dominantes d'Espagne et de France avait produit une sorte de parallélisme entre les courants littéraires des deux pays où elles se reflètent. Les précurseurs de Molière avaient déjà raillé les travers humains que ridiculisera l'auteur de *Tartuffe* ; ici encore l'Espagne précédait la France et leur fournissait plus d'un trait dans ce genre littéraire. Ainsi Quevedo avait, quelques dizaines d'années plus tôt, poursuivi de sa narquoise satire divers personnages que Molière n'épargnera pas : les mauvais poètes, les beaux esprits, les femmes savantes, les hypocrites et les médecins, et même les gens de finance, les gens de justice, les nobles, les grands, les ministres et le roi. « Hâtons-nous d'ajouter que si Quevedo

et Molière ont rencontré les mêmes ridicules, on peut, en comparant le parti qu'ils en ont tiré, mesurer la distance qui sépare la bouffonnerie du vrai comique. Sans atténuer le côté grotesque de ses originaux, Molière ne force point tellement la plaisanterie qu'il enlève à ses personnages toute vraisemblance et toute réalité ; il prend la peine d'inventer des caractères, d'imaginer une intrigue, de ménager des contrastes. Il n'y a rien de semblable dans Quevedo. Il se borne, dans des notes décousues, à une parodie assez terne, malgré ce qu'elle a d'outré, qui prouve une fois de plus la malignité de l'auteur, mais d'où l'art véritable est absent [1]. » Ces lignes où l'on s'efforce de définir les analogies et les différences des œuvres espagnole et française, sont extraites de l'ouvrage, peut-être un peu long et diffus, de M. Ernest Mérimée. La supériorité de Molière sur Quevedo n'est point là où la découvre M. Mérimée ; on ne peut se contenter, pour juger de la valeur de l'esprit satirique des deux écrivains, de la distinction un peu vague du comique et du bouffon, en admettant même que

1. *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo* (Paris, 1886).

Molière est « comique » toujours et jamais « bouffon ». Cela, d'ailleurs, ne me paraît pas tout à fait exact, car on trouve chez lui du « grotesque », du « bouffon » et même du « burlesque », et j'insiste encore, à ce propos, sur l'influence à demi espagnole qu'ont exercée sur son œuvre et Scarron, et Sorel, et Cyrano, pour ne citer que ceux-là. Il n'est pas vrai non plus que Molière « ne force point la plaisanterie » ; il usa souvent de ce procédé et Quevedo ne mérite guère plus de reproche que lui à ce point de vue. Quant à la « vraisemblance » de ses personnages, à « l'invention des caractères », à « l'imagination des intrigues » dont parle si volontiers M. Mérimée, nous nous en occuperons ailleurs ; bornons-nous à rappeler à M. Mérimée qui ne semble pas y avoir pris garde, que Quevedo n'était pas un auteur dramatique par excellence, bien qu'il ait écrit quelques intermèdes (entremes). Molière l'était et encore ne suis-je pas convaincu que la force de ses « intrigues » ou l' « invention » de ses caractères aient suffi à établir sa gloire.

Quevedo peut encore être rapproché de Molière, parce que son nom symbolise la lutte contre le « cultismo » ou précieux espagnol. Molière poursuit de sa haine le pédantisme, dans la poésie et dans la science, chez les hommes et chez les femmes ; c'est un des caractères essentiels de son œuvre ; bien que, ici encore, il ait eu, comme nous le verrons, divers prédécesseurs dans la littérature française. Cette lutte de Molière contre « les précieux » et « les précieuses » s'accorde — notons-le en passant — avec sa « philosophie de la nature », hostile à tous ceux qui, comme les pédants ou les bas-bleus, « fardent la nature ». Il est certain, comme l'a très bien montré M. G. Lanson, dans son étude sur Góngōra, qu'il y a une relation entre l'héroïque, le précieux et le burlesque et que ce sont « trois états du même goût, trois styles du même art [1] ». Cela n'exclut pas, selon nous, que le burlesque soit une parodie du précieux, avec une « intention critique » ou même une « dérision voulue ». En Espagne, dit M. Lanson, « le burlesque naît avec le cultisme et se développe parallèlement. Il en est si

1. *Revue d'Histoire litt.*, 1896, p. 331.

peu la critique qu'on le rencontre chez les mêmes écrivains qui donnent le plus dans le galimatias alambiqué ou sublime ». Beaucoup d'auteurs espagnols combattirent le cultisme, tout en étant plus ou moins affectés de cette maladie ; mais il en est d'autres qui surent s'en préserver, en luttant contre elle ; quoi qu'il en soit, le burlesque paraît le plus souvent opposé au précieux. Ainsi, dans le *Marquis de Cigarral*, par exemple, Solórzano fait adresser, par don Cosme, cette invocation à la nuit : « Que le seigneur Apollon (ce qui fait songer au « seigneur Jupiter » de l'*Amphytrion*) trouve en toi un manteau si obscur qu'en se retirant il ne nous donne pas la lumière des étoiles, mais des bâillements. Nuit, sois plus sombre d'aspect que les œuvres d'un cultiste qui parle chinois et dont la voix a le son arménien ». La parodie du grand est ici malicieuse : par ce burlesque, Solórzano se moque des discours poétiques que les caballeros de la comedia aimaient à adresser, dans des situations critiques, au soleil, à la lune, aux étoiles, et dont le « galimatias alambiqué » rappelle le cultisme. On pourrait multiplier les exemples de ce genre.

L'histoire si controversée du cultisme, de la préciosité et de la réaction qu'ils soulevèrent en Espagne et en France, est un curieux phénomène dont l'étude est singulièrement féconde pour qui s'intéresse aux échanges mutuels d'idées, de sentiments et de goûts qui ont eu lieu en Europe. Cette maladie du style qui s'appelle gongorisme, cultisme ou conceptisme en Espagne, marinisme en Italie, précieux en France, euphuïsme en Angleterre, est, comme on le sait, un courant qui traversa pour ainsi dire parallèlement, les littératures de tous ces pays. Menéndez y Pelayo a très justement observé, dans son *Histoire des idées esthétiques en Espagne*[1] qu'au moment où les trois esprits supérieurs de la Renaissance, l'Arioste, Shakespeare et Cervantes, exprimaient la fusion de l'idéal du vieux monde héroïque et de l'esprit moderne, toute l'Europe, surtout les cours, les salons, les académies, était éprise d'une poésie ennemie du vulgaire, conventionnelle et qui devait n'avoir souci que de la forme, de l'expression, ne s'attacher qu'au nouveau dans le style, les thèmes d'amour et d'héroïsme de la

1. Tome II, p. 492-495.

chevalerie étant tous épuisés. Voilà pourquoi le précieux n'était pas une maladie locale, mais européenne ; la poésie lyrique souffrit la première de cette décadence et les autres genres la subirent ensuite.

On pourrait dire que l'on découvre déjà les traits essentiels du marinisme dans l'Arioste ; l'ancêtre le plus ancien n'en serait pas moins Sénèque, originaire de Cordoue, donc Espagnol, mais qui était aussi l'auteur le plus « européen », le plus cosmopolite de l'antiquité gréco-latine, celui que tous les écrivains de l'Europe moderne purent facilement mettre à contribution : et l'on aurait ainsi une preuve nouvelle de l'unité d'origine de la préciosité. Mais est-ce par un pur hasard que Sénèque s'avise d'être Espagnol ? Il n'est, selon nous, que l'avant-coureur du génie espagnol, amoureux de l'emphase outrée, des subtiles expressions, des images extraordinaires, de la phraséologie pompeuse, en un mot de tout ce qui aboutira à corrompre le style, sous prétexte de le rendre original et raffiné. Malgré son universalité, la préciosité, si l'on remonte à ses origines les plus lointaines, est d'abord espagnole;

elle devient ensuite et tour à tour italienne, française, anglaise, en passant d'un milieu dans un autre, ou plutôt en se nationalisant dans des frontières différentes, après avoir été « européenne ».

Il est presque naturel que le pays où le culte de l'idéal chevaleresque fut poussé à ses extrêmes limites, ait produit, comme corollaire, le style qui devait exprimer cette poésie excessive. Les relations du chevaleresque, du romanesque, de l'héroïque outrés et du précieux sont en effet très manifestes. La prodigieuse exagération des romans de chevalerie et de la pastorale allait de pair avec le cultisme. C'était même un symptôme caractéristique — mais non la cause — de cette maladie du goût. En France, il en allait de même : par les chimères romanesques des *Amadis* et des *Diane enamourée* et de la comedia, le précieux prit naissance presque indépendamment du gongorisme espagnol ; en Italie, le terrain était déjà, avant Marini, préparé au développement du « marinisme » par l'*Arcadie* de Sannazar, l'*Aminte* du Tasse, le *Pastor Fido* de Guarini ; toutes ces œuvres avaient, dans une certaine mesure, inspiré D'Urfé, l'adap-

tateur de la *Diane enamourée* de Montemayor, qui avait lui-même des obligations à la pastorale italienne.

Gongóra en Espagne, Marini en Italie, ne donnèrent, pour ainsi dire, que leur nom à cette maladie de la langue qui atteignit, dans leurs œuvres, son expression culminante. M. Lanson a raison de dire que ni Perez Antonio, qu'on considère comme le premier maître des précieux français et qui ne vint jamais à l'Hôtel de Rambouillet, ni Gongóra n'exercèrent d'action directe sur l'expansion de la préciosité en France ; Marini lui-même, qui cependant était l'idole adulée de la société d' « Arthénice », avait simplement donné plus de force au courant précieux qui existait avant son « avènement » : de sorte que le gongorisme, le marinisme, le précieux se sont développés séparément, malgré l'intime relation qui existait entre ces variétés d'un genre. Il est possible certes que Gongóra doive quelque chose à l'Italie, à travers Luis Carrillo y Sotomayor, le premier « bel esprit » parmi les poètes, qui, vivant en Italie, fut influencé par Marini [1] ; il n'est pas non plus contestable

1. Les poésies du poète espagnol parurent en 1611,

que l'esprit factice de la poésie pastorale venue d'Italie, agit directement d'abord et puis, en se combinant avec la pastorale plus romanesque de l'Espagne, sur les esprits français épris de distinction spirituelle et d'originalité maniérée ; et l'on ne saurait nier davantage que la comedia espagnole, qui subit, surtout à l'époque de Calderón, les effets funestes du gongorisme, ait contribué à renforcer le courant de la préciosité en France.

En tout cas, il est facile de découvrir, et dans la société et dans la littérature espagnoles, presque toutes les caractéristiques du précieux français. Vers la fin du XVIe siècle, ou plutôt au commencement du XVIIe, le « bel esprit » régnait souverainement dans les cercles d'Espagne[1], mais ce fut surtout à l'avènement de Philippe IV (1621) que la mode se répandit parmi les seigneurs et les dames de la cour de « parler bien et spirituellement » ; le luxe prodigieux des

l'*Adone* de Marini en 1623 ; mais ce dernier avait mis de longues années à préparer les quarante-cinq mille vers de son poème allégorique, connu en manuscrit avant d'être imprimé.

1. Morel-Fatio : *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, p. 605.)

fêtes de ce roi fournissait un cadre convenable à leurs façons cérémonieuses et à l'enflure de leurs discours. La manie de latiniser et de gréciser était déjà très répandue en Espagne quand les précieuses françaises se laissaient embrasser « pour l'amour du grec ». Les savants espagnols se faisaient gloire de démontrer l'étroite parenté du latin et de l'espagnol, et les belles dames madrilènes prenaient une part active aux débats des érudits et des poètes. Elles ne se contentaient pas dans leurs académies de discuter les théories scientifiques, de chercher quelle est de toutes les sciences la plus utile [1], de critiquer les poésies soumises à leur jugement ; mais elles-mêmes s'occupaient de science, et surtout, faisaient des vers, avec une dextérité admirable. Ainsi, parlant d'une dame-poète, Moreto, dans sa comédie : *Il est impossible de garder une femme*, fait dire à don Félix : « Elle n'est pas la première, puisqu'il y a aujourd'hui, à Madrid, des femmes qui font des vers tels qu'on en pourrait être jaloux ». Sans tenir compte des autres genres littéraires, il y a, dans la comedia, des exemples sans nombre de « précieuses » et de

1. Rojas : *Lo que queria ver el marqués de Villena.*

« femmes savantes » semblables à celles dont va se moquer Molière. Si donc le cultisme ou conceptisme espagnol et le précieux français se développèrent parallèlement dans les deux littératures, le pays de Calderón eut avant Trissotin et Armande — peu glorieuse priorité — des « précieux » et des « femmes savantes » ; et, en Espagne et en France, cultistes ou conceptistes et précieux qui causèrent bien des ravages dans le goût et le style espagnol ou français, eurent cependant ce mérite de contribuer à épurer, à affiner et à polir les deux langues.

Mais la réaction contre le gongorisme, — c'est elle qui, au point de vue de notre thèse, nous intéresse spécialement ici — s'était produite assez tôt en Espagne et elle a pu, par conséquent, aider l'esprit gaulois à prendre sa revanche sur cette affectation de pensée, de sentiment et d'expression qui, en grande partie, était nuancée d'espagnol. Des critiques remarquables, comme Pedro de Valencia, Francisco de Cascales, Juan de Jauregui, Faria y Sousa combattaient les théoriciens du cultisme : Angulo y Pulgar, Espinosa y Medrano, sans pouvoir toutefois arrêter le débordement de mauvais goût auquel n'échap-

paient pas les œuvres des plus notables écrivains. Poètes lyriques, dramaturges, romanciers, moralistes, les écrivains de tous les genres protestaient contre les obscurités du gongorisme et tous — sauf Cervantès peut-être — tombaient dans l'excès qu'ils avaient dénoncé. Lope s'élevait contre « la barbare rudesse qu'on appelle *culta* »[1], et proclamait que « la clarté est toujours agréable, qu'on écrive ou qu'on parle »[2], et lui-même ne savait pas toujours résister à l'attirance des pensées subtiles, brillantes que revêt un style inattendu : ses antithèses, ses équivoques, ses recherches de finesse n'allaient pas cependant jusqu'à heurter le bon sens. Mais quelques dramaturges comme Calderón, Rojas et Moreto, qui criblaient de traits le gongorisme, se moquaient des « beaux esprits » et surtout des précieuses, furent victimes eux-mêmes du cultisme, du conceptisme ou de l'agudisme, phases diverses de la même maladie.

Plus curieux encore est le cas de Quevedo, qui réagit le plus énergiquement contre le

1. Dans la préface adressée à Marini de sa pièce : *Vertu, pauvreté et femme*, Bibl. Rib, tome LII, p. 212.
2. *La dama boba*, tome XXIV, p. 300.

néant poétique de Gongóra. Ennemi personnel de l'auteur des *Solitudes*, il attaquait avec véhémence l'obscurité de ses poésies où l'abondance des images extraordinaires et la richesse d'un style peu banal ne permettent de découvrir ni une idée, ni même un sujet et où l'auteur met tout son art à jongler avec les mots; cependant, il est difficile de faire passer Quevedo pour un défenseur du bon goût; il n'échappa au gongorisme qu'il combattait, que pour succomber à son opposé, non moins funeste, le *conceptisme*, tandis que Gracian, luttant contre cette forme d'affectation, tombait dans l'*agudisme*. On ne trouve pas, chez Quevedo, une forme artistique vide; l'élément intellectuel a chez lui, comme chez tous les conceptistes, une place prépondérante : il se manifeste par tout un monde nouveau d'allégories, d'expressions fantastiques et de métaphores, créés par les conceptistes [1], et aussi par une tendance à la satire qui contrebalance les excès de l'imagination. Le premier représentant du conceptisme était un poète ségovien, Alonso de Le-

1. Voir Menéndez y Pelayo : *Historia de las idéas estéticas*, t. 2, vol. 2, p. 488.

desma, auteur des *Conceptos espirituales* (1600), mais il ne fit qu'attacher son nom à une forme de mauvais goût, où Quevedo, sans avoir subi son influence, excella. Voilà ce que fut l'adversaire du cultisme et surtout des précieuses. On conçoit que les grands écrivains ne soient pas restés tout à fait indemnes des atteintes du mal qui, en Europe, ravageait tous les genres littéraires ; il y a de l'euphuïsme dans Shakespeare, et Molière, l'ennemi implacable du « bel esprit » employa parfois, semble-t-il, la langue des précieux — peut-être les attaques dirigées contre son style ne sont-elles pas sans rapport avec ce fait — mais il est sans exemple que même les œuvres de jeunesse du chef de la réaction contre le mauvais goût, ne soient que l'expression d'un mauvais goût d'autre forme et que cet auteur finisse par propager une erreur littéraire au moins égale à celle qu'il combattit.

Quevedo y Villegas néanmoins put fournir quelques traits aux prédécesseurs de Molière ou au poète lui-même, sur les « précieuses ridicules » ou les « femmes savantes » qui, citant Tertullien et Plutarque, affectent de latiniser ou de gréciser et parlent une langue si dis-

tinguée qu'en fin de compte, elle est incompréhensible. Je ne cite pas ses sonettes, ses lettrilles et *jácaras*, sortes de poèmes qui représentent des scènes de la vie picaresque, mais la *Perinola*, la *Culta latiniparla* et la *Boussole des cultistes* peuvent rappeler les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*. Lope, Calderón et Rojas fourniront d'autres armes aux adversaires français du marinisme. Grâce à Dieu, on commence à ne plus lire dans les histoires de la littérature française que « Molière conjura le péril » [1] de la corruption de la langue : Agrippa d'Aubigné, Sorel, l'abbé de Pure et surtout Scarron avaient déjà accompli, et en partie — cela est à noter — avec l'aide de l'Espagne, la besogne qu'on attribue généralement à l'auteur des *Précieuses ridicules*. On sait que le premier représentant de cette opposition fut l'auteur des *Aventures du baron Fœneste*; que Sorel, dans son *Berger extravagant*, entendait, comme il le dit dans sa préface [2], en raillant les excès des romans chevaleresques

1. Moland : *Molière, sa vie, ses ouvrages* (Paris, 1887), d. 107.

2. Édition de 1639, Rouen.

et pastoraux, jouer à l'égard de la préciosité le rôle de Cervantès à l'égard des successeurs des *Amadis*, et que dans le *Mystère des ruelles* de l'abbé de Pure, il y avait une satire mordante contre les précieuses. Il ne faut pas oublier Scarron, le spirituel cul-de-jatte qui, protestant contre le « bel esprit », combattait en même temps son langage : le précieux. Dans la préface de son *Écolier de Salamanque* il parle « d'une conjuration de précieuses » qui veut nuire à ses pièces, adaptées, d'ailleurs, de l'espagnol, et dans la deuxième satire, adressée au maréchal d'Albret, il se moque ingénûment des sots, des badauds, et surtout des fâcheux et de « messieurs les beaux-esprits ». « A tout le précieux qui l'entourait, Scarron opposait le burlesque comme antidote » [1]; c'était son genre de réaction. Et, malgré le labeur accompli par ses prédécesseurs, Molière, en 1658, ne pourra rendre définitif « le triomphe de la simple nature »[2] sur le précieux ; celui-ci continuera à vivre, ou plutôt renaîtra à une vie nouvelle au commencement même du XVIIIe siècle, affaibli et mutilé, il est vrai, mais

1. Sainte-Beuve : *Lundis*, t. V, p. 256.
2. Morillot : *Scarron et le genre burlesque*, p. 145.

ayant survécu à la satire des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes* ; il mourut de sa mort naturelle. Dans la littérature, comme dans la nature, rien ne disparaît, tout se transforme : le précieux ne succomba pas aux attaques dirigées contre lui, mais l'esprit de l'époque se modifia. La satire de Cervantes ne tua pas non plus « l'esprit chevaleresque », et quant aux romans qu'il aurait anéantis, on n'en écrivait presque plus de ce genre, lorsque parut son *Don Quichotte* : le temps qui les avait vu naître était révolu et son goût avait passé.

C'est encore un trait caractéristique de l'œuvre de Molière que la guerre violente et impitoyable qu'il fit toujours à la médecine et aux médecins. On lui en a fait un mérite particulier : ce peintre réaliste « des hommes de son siècle », pour ridiculiser le pédantisme, l'ignorance et la sottise des médecins, se serait inspiré de ses contemporains. M. Maurice Raynaud a écrit tout un livre sur *Les médecins au temps de Molière*[1] où il s'efforce d'établir que, dans ses pièces, on retrouve, fidèlement reproduites, les

1. Paris, 1862.

conceptions médicales, les façons ridicules et les méthodes surannées alors en vogue. Il constate aussi que Molière continue la tradition populaire, hostile aux doctes élèves de Galien ; il cite, entre autres, une véhémente satire du XVI[e] siècle : *Le médecin courtisan, ou la nouvelle et plus courte manière de parvenir à la vraie et solide médecine*, où les airs pédants et le langage barbouillé de latin des médecins sont raillés de façon caustique. En voici un portrait qui date du commencement du XVII[e] siècle :

« Affecter un air pédantesque,
Cracher du grec et du latin,
Longue perruque, habit grotesque,
De la fourrure et du satin,
Tout cela réuni, fait presque
Ce qu'on appelle un médecin. »

Molière a-t-il connu ces satires ? Ce n'est qu'avec la plus grande réserve que l'on peut parler de l'influence directe de toutes ces productions des XV[e] et XVI[e] siècles sur l'œuvre de notre poète : car la plupart d'entre elles ont été révélées par l'érudition contemporaine. On peut et l'on doit admettre que l'esprit qui anime les vieux contes et fabliaux français, cet « esprit

gaulois », foncièrement hostile aux médecins, n'est étranger ni à l'œuvre de Rabelais, ni à celle de Montaigne, ni à celle de Molière lui-même. Cet esprit, inhérent, pour ainsi dire, à la race française, pénètre d'une manière, en quelque sorte invisible, toutes les œuvres satiriques à travers les siècles, et cependant ni la tradition, ni l'influence de Rabelais, ni celle de Montaigne, ni l'état de la science médicale « contemporaine » n'expliquent cette haine persévérante dont Molière poursuivit les médecins. Tous ces facteurs n'interviennent que comme accessoires dans le rôle prépondérant que joue, dans son œuvre, la satire de l'art hygiénique; pour en comprendre le rôle et en marquer la véritable importance, il faut sortir des limites de « la littérature nationale » et l'examiner d'un point de vue « européen ». Et d'abord, il faut nous rappeler ce qu'a dit M. Ferdinand Brunetière du caractère essentiel [1] ou mieux, de la philosophie de l'œuvre de Molière : l'auteur du *Malade imaginaire* est un apologiste de la nature, et il accable de ses railleries les gens

1. Voir son excellente étude sur *La philosophie de Molière*.

qui se mêlent, avec plus ou moins de maladresse, de la corriger, de réparer ses fautes, de la perfectionner au besoin : les Purgon, les Diafoirus et leurs adeptes. En vérité, il est peu probable que Rabelais, Montaigne et Molière s'en soient pris aux seuls médecins « pédants » ou « ignorants » de leur époque ; ils voulurent détruire ce que Béralde du *Malade imaginaire* appelle « le roman de la médecine ». Or, si la lutte contre tout ce qui entrave le libre épanouissement du naturel ou tend à le corriger, fait partie de la « philosophie de la nature », il faut se rappeler que cette philosophie est celle de toute la Renaissance ; et « la satire des médecins » n'est que la résultante d'un courant littéraire « européen ». Ne constate-t-on pas, au XVe et XVIe siècles, dans les littératures italienne, française et même espagnole — bien que celle-ci ait à peine subi l'influence de la Renaissance — une tendance générale à persifler les pédants, les médecins et tous les adversaires de la nature, doctes, livresques et cependant bien sots ? En tout cas, l'histoire comparée des littératures nous ouvre une perspective nouvelle : la guerre que fit Molière aux « tueurs

d'hommes », n'était pas seulement « locale » ou « contemporaine »; il put donc être poussé dans cette voie par l'impulsion de littératures étrangères et notamment de la littérature espagnole. On sait que l'Italie était par excellence le pays des pédants ; aussi fut-elle la plus violente et la plus acharnée contre le pédantisme et la sottise qui se donne des airs savants [1]. Dans la *commedia dell'arte*, le pédant est l'objet de la satire la plus cruelle; de même dans la *commedia sostenuta*, qui est antérieure : ainsi, dans *Le maréchal* de l'Arétin on se moque sans pitié du « magister » qui « converse entre ses dents avec sa propre sottise » ; dans la *Mandragore* de Machiavel les pédants et les médecins sont bafoués et ridiculisés ensemble. Mais si Molière a pu s'inspirer de l'Italie dans la création de ses Pancrace ou Marphurius, il nous paraît que l'Espagne lui fournit la plupart des flèches dont il cribla les médecins. Parmi ses devanciers, Scarron et Sorel

1. Du reste, on trouve des traits satiriques à l'adresse des doctes ignorants même dans la comedia : « un sot qui ne sait pas le latin n'est jamais un grand sot », dit un personnage de *Lo que son mujeres* de Rojas.

avaient attaqué, en se souvenant parfois des auteurs espagnols, les descendants d'Hippocrate trop versés dans l'art de tuer, ou comme disaient les Espagnols, « en el arte de matar ». Mais Cyrano de Bergerac, dans ses *Lettres satiriques* — qu'on relise celle *contre les médecins* — accable de son ironie la plus caustique les docteurs « Tant mieux » au faux air bonhomme, dont « la science consistait surtout à tuer scrupuleusement leur homme d'après les règles ». Nous avons insisté précédemment sur la profonde influence qu'avait exercée Quevedo sur l'œuvre de Cyrano de Bergerac ; bornons-nous à signaler ici que l'auteur du *Grand Taquin* avait haï les médecins avec presque autant d'acharnement et de constance que Molière ; on peut donc admettre que quelques traits du satirique espagnol se sont glissés, grâce à Cyrano de Bergerac, dans l'œuvre de l'auteur de *Dom Juan*. Quevedo oublie rarement, dans ses poésies, de décocher un trait de son âpre satire aux Esculapes espagnols qu'il désigne des noms de *mata-tias*, *mata-madres*, *mata-suegros* (tueurs de tantes, de mères, de beaux-frères), ou qu'il qualifie de « venin », auquel on n'échappera pas,

si on a le malheur d'y avoir recours. En outre, il avait écrit un intermède : *Le médecin*, dont Molière put retenir, pour ses pièces, plus d'un élément de satire ou de parodie. Le médecin y était représenté comme « tributaire de la Mort » et comme « devant vivre de ce qu'il tuait[1] » ; si ladre qu'il touchait ses honoraires avant même d'avoir examiné le malade ; parlant le jargon latino-espagnol qui rappelle celui des Diafoirus français, et recommandant sans cesse « la saignée » (sangrar) et « la purgation » (purgar). Il y a même dans cet intermède une scène de violence entre le barbier et le médecin qui fait songer aux batailles comiques des « savants » de Molière.

Nous ne nous arrêterons ni aux nouvelles, ni aux romans espagnols, où l'hostilité à l'égard des docteurs est manifeste, mentionnant simplement le grand nom de Cervantes dont un personnage des *Nouvelles exemplaires* déclare que « seuls les médecins peuvent nous tuer et nous tuent sans crainte et sans sourciller », ni aux œuvres picaresques où la tendance anti-

1. Bras Mojon : Al fin habemos de vivir matando ?
A fe que es buen oficio, si nos dura.

médicale apparaît même à travers le *Gil Blas* de Lesage ; nous ne voulons insister que sur les fréquentes satires des docteurs que l'on trouve dans les intermèdes espagnols et dans la comedia, c'est-à-dire dans le genre dramatique. Dans les *entremeses*, les *bailes*, les *loas*, ces petites farces d'un acte où s'est exercée la verve malicieuse des meilleurs dramaturges d'Espagne, le médecin réapparaît si souvent qu'il nous faut reconnaître qu'au delà des Pyrénées on sut tirer parti, avant Molière, du comique des guérisseurs, ridiculement pédantesques et ignorants. Le docteur Juan Rana, dans un intermède qui porte le même titre [1], déclare sans façons « qu'il vit de ce qu'il tue » et que toute sa science consiste à « saigner aujourd'hui et à purger demain ». Dans l'*intermède des visions* [2], de Quiñones de Benavente, s'engage entre le médecin et le malade qui s'appelle Rana, — nom très fréquent de ces sortes de Sganarelles espagnols, — un dialogue d'une saveur moliéresque ; le

1. Sans nom d'auteur, dans les *Autos sacramentales*, primera parte (Madrid, 1655), p. 107. British Museum.

2. *Entremeses*, édition de Rosell, 1872, t. I, p. 235.

docteur, tâtant le pouls à son malade, lui déclare qu'il souffre d'une « manie, née d'une grande hypocondrie » ; « manie quoi, hypo quoi ? riposte Rana, je perds la tête. » — « C'est une manie, une hypocondrie, insiste le médecin », et quand le patient lui demande ce que c'est, il lui explique « que ce sont des vapeurs enflammées qui montent, parce que les hypocondres sont altérés par l'humeur pituiteuse qu'ils reçoivent. » N'est-ce pas un charabia scientifique analogue à celui des Tomès et des Des Fonandrès de Molière ? Dans l'intermède *Les alcades*, qui est peut-être de Tirso de Molina [1], l'alcade à qui le médecin ordonne « la saignée et la purgation », lui réplique : « la saignée et la purgation ? — Ne revenez plus ici, médecin du diable, vous avez déjà prescrit tout ce que vous savez ». Voulez-vous savoir ce que le valet du *Docteur Borrego* conseille à un homme qui souffre d'une fluxion ? Simplement de lui arracher les yeux pour nettoyer les orbites avec un mouchoir fin ; on les remettra en place ensuite. « Qu'importe, dit-il, que le malade reste aveugle s'il est guéri

1. *Coleccion de comedias sueltas, con algunos autos y entremeses*, t. IV, p. 289 (British Museum).

de sa fluxion [1] ». Dans le *Conseil des médecins* (*La junta de los médicos*), dans l'*Épreuve des docteurs* (*Prueba de los doctores*), dont l'auteur est peut-être Solórzano, il y a des consultations médicales si plaisantes et les relations des « confrères » assassins sont peintes de couleurs si vives que l'auteur du *Malade imaginaire* et de l'*Amour médecin* n'en pourra trouver lui-même de plus comiques ni de plus caustiques. Citons encore un passage de l'intermède *Le Docteur* de Quiñones de Benavente [2], pour faire voir que la satire des médecins y est presque aussi spirituelle et mordante que chez Molière ; voici comment s'exprime en chantant Bezon, déguisé en docteur :

Un mauvais lettré, messieurs,
Ne gagnera jamais son pain,
Parce qu'il ne connaît pas la loi,
De même que la nécessité l'ignore;
Mais un médecin, si même
Son diplôme date d'hier,

1. Martinenche, *Molière et le théâtre espagnol,* p. 222. Voir encore, dans le *Catalogue* de Rocamora, la liste des entremes où les médecins sont bafoués.

2. Édition de Rosell, t. I (Rouanet ne l'a pas traduit), p. 413.

Avec deux gants et une barbe,
Commence bientôt à gagner.
Moi, je ne sais plus que mon mulet,
Mais si je vois un pot de chambre
Je vous dirai ce qu'il y a dedans
De vingt pas et de plus loin encore.
Si (le malade) meurt, (je dirai) que son heure [était venue;
S'il vit, je me fais immortel.
Bénite soit la science, amen,
Où l'on ne peut commettre d'erreur.

La comedia n'épargna pas les médecins davantage : dans un grand nombre de pièces le galimatias, l'ignorance et la ladrerie des guérisseurs, des apothicaires et des barbiers castillans fournissent la matière de scènes entières. Ce sont surtout les *graciosos*, ces représentants du bon sens et de l'*humour*, ennemis nés de tout « faste pédantesque » qui, suivant en cela la « vulgar opinion », comme il est dit dans une comedia, s'attaquent aux « ennemis du genre humain », et persiflent leur latin macaronique et leurs raisonnements, aux grands mots vides de sens. Dans l'*Acier de Madrid* de Lope, le faux médecin Beltran cite à tort et à travers Galien, Hippocrate et Avicène, appuyant ses conseils

hygiéniques par des doctes sentences en latin : « Quando anima contristatur, corpus maxime gravatur » (acte II, sc. 2, 372). Dans *De corsaire à corsaire* de Lope, le valet Mendo se moque agréablement du charabia médical[1]. Mais le plus souvent il ne s'agit pas, dans la comedia, d'ironie légère, mais de satire véhémente ; ainsi, par exemple, dans le *Regardez bien celui que vous louez*, Fabio s'exprime ainsi : « Je rends mille grâces au médecin, parce que la Mort, ne tombant pas malade, n'a pu mourir encore entre les mains de sa science ». Chez Moreto, les docteurs ne sont pas mieux traités ; dans *Antioche et Séleucus*, dans *On ne peut pas garder une femme*, on trouve cette définition de la profession médicale : c'est l'art de tuer les hommes ; dans sa comedia qui a pour titre : *El parecido en la corte*, il y a une con-

1. Recipe para esa tos
Aquam de guardar doblonis,
Sirupi conversationis
De otra mujer, uncias dos;
Que con esto y fregatorum
De piernis, esa inquietud
Cesará, y tendrás salud
In *saecula seculorum*.

sultation de médecins (junta de médicos) qui aboutit à une rixe plaisante fort semblable à celles de Molière. Le *docteur Carlino*, d'Antonio de Solis, nous fait voir un médecin qui confond les divers remèdes, qui ne songe qu'à gagner de l'argent et qui, ayant accepté de jouer le rôle équivoque d'entremetteur, finit par être roué de coups. Cependant, parmi les auteurs de comedias, c'est Tirso qui décoche aux « homicides professionnels » les épigrammes les plus malicieuses et les plus mordantes. Dans la *Vengeance de Tamar*, dans *Marthe la pieuse*, dans l'*Arcadie feinte*, dans l'*Amour médecin*, dans *Don Gil aux chausses vertes*, et surtout dans *La prudence chez la femme*, il est âpre contre les médecins. Dans cette dernière comedia, l'un d'eux veut empoisonner le roi ; la reine découvre le projet criminel et force son auteur à avaler le breuvage. « Je suis le premier médecin, s'écrie-t-il alors, qu'on châtie parce qu'il tue ». La satire des médecins, tout en étant donc « contemporaine » ou plutôt « européenne » chez Molière, a fort bien pu être alimentée par la tendance hostile aux docteurs, qui se manifestait plus spécialement

dans le roman picaresque, dans l'intermède et même dans la comedia.

La guerre que fit Molière aux « faux dévots » et aux « hypocrites », aussi implacable, mais moins continue que celle qu'il avait faite aux médecins, n'en est pas moins essentiellement caractéristique de son œuvre. Nous savons ce qu'il faut penser des attaques que l'auteur de *Tartuffe* dirigea contre la « fausse dévotion » : nous ne doutons pas qu'il n'ait visé, à travers les faux dévots et les hypocrites, la vraie dévotion, la religion elle-même. Il continue en quelque sorte la vieille tradition gauloise des fabliaux, des contes ou des satires, parfaitement irrévérencieuse à l'égard du prêtre, et il y ajoute l'esprit de la Renaissance, foncièrement réfractaire à toute contrainte anti-naturelle. Cet universel courant anti-religieux remonte assez haut dans les littératures modernes de l'Europe; Boccace, en fut, pour ainsi dire, l'avant-coureur; de son œuvre, comme nous l'avons fait remarquer déjà, se dégage cette philosophie de la nature que proclama la Renaissance, que défendit Rabelais, qu'exprimèrent

les *Essais* de Montaigne, ce génie dont il semble que le naturalisme païen ait inspiré, plus de trois siècles après, l'auteur de *Zarathoustra* lui-même... Molière se rattache à ce courant européen, tout en étant ou plutôt tout en paraissant être « de son temps ». Car, ce siècle où jansénistes et gallicans se débattaient contre les jésuites, vit fleurir la fausse dévotion et l'hypocrisie, et l'auteur de *Tartuffe*, censeur des mœurs contemporaines, avait dû partir en guerre contre elles. Mais, si l'on se rappelle que les coups qu'il dirigeait contre les faux dévots et les hypocrites, devaient en réalité atteindre, et vigoureusement, la vraie religion — cette lutte s'accordait avec sa conception, naturaliste, opposée à toute contrainte morale — on ne verra dans les mœurs et dans l'esprit de l'époque que la cause occasionnelle qui lui permit de manifester son opposition à la religion et qui la renforça. Et ici encore l'Espagne ne joua pas un rôle médiocre, puisque, en s'attaquant à la foi, c'était contre un élément essentiel de son génie que réagissait l'esprit français du XVIIe siècle. En Italie et en France, quand on bafouait les prêtres ou les hypocrites, on en

voulait toujours un peu, même avant Molière, à la religion elle-même ; en Espagne, le principe de la foi était si profondément ancré dans toutes les couches de la population que jamais auteur ne s'était enhardi jusqu'à nier la nécessité de la discipline religieuse [1]. Aussi une grande partie de la littérature espagnole est-elle animée d'un souffle catholique passionné et va-t-elle jusqu'à la superstition.

Négligeons l'immense production des *autos* que l'on peut rapprocher des mystères : l'esprit profondément religieux de la race se manifeste dans le domaine de la comedia. Calderón cultiva ce genre particulièrement et donna dans *Le prince constant* le modèle du drame religieux, bien que le catholicisme très méridional de cette pièce ait un fort goût de terroir. Corneille, dans *Polyeucte* et dans *Théodore* [2], Rotrou, dans son *Saint-Genest*, utilisèrent l'inspiration religieuse du drame castillan à caractère sacré ; d'ailleurs

1. Notons toutefois qu'il existe un ouvrage, une sorte de drame intitulé : *La farce du mariage* datant de 1542, qui, « dans la satire de l'état sacerdotal, va jusqu'à l'incroyable ». Creizenach : *Geschichte des Dramas*, III, 159.

2. Voir notre *Corneille et le théâtre espagnol* (Paris, 1903).

ce n'est ni par ces pièces, ni par la comedia que le catholicisme « méridional » se répandit en France pendant la première moitié du XVII[e] siècle ; c'est plutôt grâce à la littérature théologique qui, après avoir eu un immense développement en Espagne, inonda la France. La multitude des ouvrages à caractère religieux manifeste la merveilleuse fécondité du génie ibérique, qui a le défaut d'être porté à l'exagération, à l'enflure, allant toujours aux extrêmes. Le tempérament espagnol n'a jamais connu le juste milieu ; l'outrance du chevaleresque et du romanesque poussé à la caricature, la déformation de la langue aboutissant au cultisme, la religion dégénérant en dévotion extravagante et en un simple formalisme : ce ne sont que les manifestations diverses d'un esprit toujours porté aux excès les plus violents. On connaît l'influence du goût espagnol sur le catholicisme français et la littérature de cette époque. Il suffit de lire M. G. Lanson [1] pour se faire une idée de l'action profonde qu'exerça sur la foi, en France, la conception superstitieuse et libertine

1. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896, pp. 45-70.

du catholicisme espagnol, avec ses raffinements subtils, sa casuistique ingénieuse, sa morale relâchée. « Le mélange de mysticisme et de sensualité, d'ingéniosité et d'extravagance qu'enfermaient en eux les œuvres de Louis Grenade et de Ribadeneira, de Sainte Thérèse et de Jean de la Croix devient alors à la mode en France et cherche à s'infiltrer dans notre catholicisme. Paris, Rouen et Lyon sont à cette époque les grands centres d'impression des livres de la dévotion espagnole. Le fameux Escobar fait paraître à Lyon sa *Théologie morale* en huit volumes, et il déclare à Bertaut qu'il n'y a pas dans son pays d'imprimeurs pour entreprendre de grands ouvrages, « qu'ils envoyent tous imprimer à Lyon ou à Anvers. » De 1620 à 1650, si l'on voulait établir la liste des prédicateurs, confesseurs, hagiographes et théologiens espagnols qui furent édités et traduits en France, on assisterait à une véritable invasion »[1].

C'est contre ce catholicisme espagnol ou « méridional » par excellence que se révolta le génie français : et l'on pourrait dire que, également opposé aux débordements du chevaleresque

1. Martinenche : *La comedia esp. en France*, p. 312.

et du romanesque espagnols et à l'affectation du « précieux », il résistait encore à l'Espagne dans le domaine du sacré, en défendant sa raison lucide et sa conception morale contre la dévotion compliquée et l'accommodante casuistique de Sanchez et d'Escobar. On sait que les *Provinciales* de Pascal sont le témoignage le plus éloquent de cette réaction ; c'est lui qui frappa le plus vigoureusement « le mauvais goût dans le sacré », comme dit Sainte-Beuve ; la polémique des jansénistes et des gallicans français contre les jésuites en est aussi un signe certain. Si donc, comme dit encore le critique des *Lundis*, « la forme particulière de l'hypocrisie au XVIIe siècle, le casuisme accommodant, le jésuitisme proprement dit, découvert et dénoncé par Pascal, a été, sur le même signalement, ressaisi et poussé à bout par Molière »[1] : l'auteur de *Dom Juan* restait simplement fidèle à sa tendance anticastillane. D'ailleurs, Pascal ne fut pas seul à flétrir les hypocrites avant Molière : peut-être reçut-il quelque aide d'Italie et même — cela est singulier, mais nous avons déjà cité des cas analogues, — de l'Espagne. En Italie, à en

1. *Port-Royal*, t. III, p. 214.

juger par la *Mandragore*, de Machiavel, où l'Église est représentée presque comme une entremetteuse et où les prêtres, âpres au gain, semblent faire le même métier, à en juger par l'*Hypocrite*, de l'Arétin, qui fait jouer à son protagoniste un rôle analogue, la corruption du clergé devait être très profonde, et la satire violente des écrivains que nous venons de citer et d'autres encore témoigne de la réaction du libre génie de la race italienne contre la foi superstitieuse, matérialisée et formelle de la fausse dévotion ou de l'hypocrisie. Il me semble avoir vu affirmer quelque part — et je ne crois pas que mes souvenirs me trompent — que la *Macette* de Régnier serait aussi d'inspiration italienne.

En Espagne, ce même Sancho qui regarde les rêves sublimes de Don Quichotte à travers son prosaïsme [1], semble considérer parfois non

1. Du reste, on s'occupa, en Espagne, assez librement des choses de la religion. Chappuzeau (*Le théâtre français*; livre premier, chap. 15) n'exprime-t-il pas sa surprise que malgré le « zèle de la religion » qu'on « fait sonner bien haut », « on voit introduire sur les théâtres publics des personnages en habit ecclésiastique, ce qui ne serait souffert en France, en quelque manière que ce fût. »

sans quelque malice railleuse, surtout dans les intermèdes, dans la nouvelle et le roman picaresques, les subtilités de la religion, mais son *humour* ou sa satire ne dépassent jamais certaines limites ; si les héros picaresques sont souvent très irrévérencieux à l'égard des prêtres ou même de la religion, ils ressemblent à ce prince mentionné par Marguerite de Navarre et cité par Montaigne, qui, avant d'aller à ses rendez-vous, passait toujours à l'église ; les Lazarille de Tormes et leurs descendants allaient tout naturellement entendre la messe avant de commettre le forfait qu'ils méditaient... Mais il y a, dans la littérature espagnole du XVIIe siècle, une tendance assez forte à dénoncer et à mépriser les hypocrites. L'auteur de *Guzmán de Alfarache* pense « qu'il n'y a rien de plus facile que de tromper le juste si le mauvais est d'une feinte sainteté ». Cervantès, dans sa nouvelle : *Le mariage trompeur*, où est intercalé le *Colloque des chiens*, fait conseiller par la sorcière Cañizarez au chien Montiel d'être hypocrite s'il veut se pousser dans le monde. Cette nouvelle des *Hypocrites*, traduite par Scarron (qui attaquait volontiers les prêtres), et dont Molière se

servit dans *Tartuffe*, est, on le sait, aussi d'origine espagnole. Dans la comedia, la malice de Tirso de Molina ou la sévérité morale d'Alarcón[1] ne ménageaient pas davantage les faux dévots et les femmes hypocrites, mais c'est certainement Quevedo qui se permit les plus fortes plaisanteries contre les gens d'église ; il se déclara « l'ennemi des moines faiseurs de mariages, des béates entremetteuses, des ermites et de toute gent hypocrite » ; il s'éleva le plus souvent contre la dévotion feinte et ses représentants : sa lettre *Contre les hypocrites et la fausse vertu* en est un témoignage manifeste. Bien que la réaction contre « la forme particulière de l'hypocrisie du XVII[e] siècle » soit dirigée contre le génie espagnol, elle doit plus d'une arme à l'Espagne ; et cela est vrai pour Molière, à condition toutefois que l'on veuille ne pas oublier qu'il alla fort avant dans ce combat et qu'il s'en prit à la vraie religion.

1. Voir son drame *Siempre ayuda la verdad* où Tello demande s'il y a des chaudières assez bouillantes pour brûler « ces hypocrites qui vont d'église en église en contrefaisant le saint ».

Avant de clore nos observations sur ce point, nous croyons devoir remarquer que la casuistique raffinée qui caractérise les œuvres des théologiens espagnols, paraît ne pas avoir été étrangère à l'esprit de la comedia ; il serait malaisé parfois de distinguer cette casuistique de l'habileté dialectique aux distinctions si ténues qu'elles font songer à la sophistique dont font étalage certains héros, ou plutôt certaines héroïnes du drame de Lope, de Calderón, de Moreto, etc., pour justifier leurs actions et surtout les commandements extravagants du *pundonor*. « La fin justifie les moyens » semble être la devise des personnages dramatiques du pays d'Escobar, et son jésuitisme pénètre leur âme au point de faire de l'hypocrisie un trait saillant de leur caractère. On prétend qu'il n'est point de femme, avide d'amour, qui ne possède parfaitement l'art de feindre, de ne pas dire vrai, en un mot, d'être hypocrite : cette qualité, si l'on peut dire, ne fut certes jamais plus éclatante que chez les *damas* de la comedia qui, même lorsqu'elles ne fardaient pas la vérité, avaient souvent recours à la « restriction mentale » qu'autorisait la morale relâchée des docteurs

en théologie espagnole. Et il n'est pas impossible que les héroïnes du théâtre de Molière aient profité de leurs leçons. On dit qu'elles sont bien de leur temps et françaises : cependant on découvre dans leurs raisonnements certaine subtile finesse à laquelle nous avaient habitués les femmes de la comedia.

*
* *

Nous avons déjà dit plus haut que Molière, tout en réagissant contre le génie espagnol, n'a pas tout à fait échappé à ce qui en est comme l'essence, au romanesque et à l'héroïque, ou, plus exactement, à ce que nous pourrions appeler le romantisme de la comedia. Il y a toute une partie, assez considérable, de l'œuvre de Molière qui procède plus spécialement de l'inspiration espagnole. On pourrait objecter que l'Italie l'avait incliné, elle aussi, vers ce romantisme spécial, mais nous croyons que cette influence resta toute extérieure : elle contribua à donner plus de vivacité et de liberté à l'intrigue, plus de sensualité à certains personnages dramatiques et, d'une manière générale, à faire prévaloir le bouffon sur le sérieux. Le roma-

nesque des auteurs italiens de nouvelles ou de comédies se transforme, en passant dans la comedia, sous le souffle créateur des dramaturges espagnols : d'une poésie un peu factice et superficielle, il devient plus vrai, plus profond, plus sérieux. Aussi est-ce plutôt dans la littérature castillane que dans l'italienne qu'il faut chercher l'origine des peintures de sentiments nobles, passionnés, idéalisés même, qui surprennent parfois chez Molière. N'oublions pas que Corneille, qui lui-même subit fortement l'influence de la comedia, a pu donner une direction « romantique » à cette partie de son œuvre où prédomine l'élément pastoral et héroïque, presque absent de la plupart de ses comédies. Outre les deux farces qu'on lui attribue, Molière écrivit deux pièces : l'*Étourdi* et le *Dépit amoureux* qui ne sont pas sans ressemblance avec la comédie que Corneille cultiva avant 1636 ; mais elles datent du commencement de sa carrière dramatique quand sa vocation d'être le peintre fidèle des mœurs et des hommes de son siècle ne s'était pas encore nettement affirmée. Il est d'autant plus étonnant de découvrir, au moment où il est devenu le scru-

puleux observateur de ses contemporains, ses écarts romantiques et ses retours à l' « héroïsme » de la comedia. Dans ces pièces où il s'efforce de rendre l'intrigue plus variée, où son imagination prend un plus libre essor et où il tend à exprimer des accents sincères d'une passion vraie, ne se bornant plus à « observer » la réalité, on retrouve l'influence directe de l'Espagne et celle de l'auteur du *Menteur* et de *Don Sanche d'Aragon*. Molière inaugure ce genre par l'imitation d'une pièce d'origine castillane, *Dom Garcie de Navarre*, à laquelle s'ajoutent la *Princesse d'Élide*, *Mélicerte*, le *Sicilien*, les *Amants magnifiques*. Les œuvres même d' « observation » ne sont point dépourvues de quelque « romantisme » : ainsi *Don Juan*.

Quoi qu'il en soit, la plupart des comédies héroïco-pastorales que nous venons de citer témoignent des tentatives de Molière pour réaliser un idéal d'art différent de celui où il excellait : mais elles ne furent pas toujours heureuses ; peut-être est-ce là la raison pour laquelle on laissa dans l'ombre cette partie assez considérable de son œuvre poétique. Le véritable romanesque qui en est la substance n'est pas à confondre avec

la fade galanterie que l'Italie ou la France eussent pu lui fournir; il est originaire de sa vraie patrie, l'Espagne. C'est donc, pourrait-on dire, à l'instigation de l'Espagne que Molière quitta un peu son « siècle » et son « pays » pour s'élever à des sujets plus humains, d'un intérêt plus général : car l'amour et la jalousie qu'il dépeint dans les pièces de ce genre ne sont pas particulièrement « contemporains » ou « français ». Ajoutons que le genre dramatique de Molière où l'héroïque et le pastoral se mêlent aux arguments de l'amour, semble renaître à une vie nouvelle dans la comédie subtile de Marivaux [1] qui, grâce à l'auteur de *La princesse d'Elide* et des *Amants magnifiques*, et peut-être à Corneille, reflète comme un rayon lointain du génie espagnol.

Molière, visant à la tragédie de Corneille, avait beau s'élever contre « les grands sentiments », contre l'héroïsme, le romanesque, le « sublime », le courant du romantisme espagnol l'entraîna lui-même : une partie de son œuvre en témoigne éloquemment. Et, je ne puis m'empê-

1. Molière et Marivaux (*Le Moliériste*, 1883), par E. Bouilly.

cher de songer ici à Balzac, qui, plus que Molière encore, eut le génie de l'observation ; l'auteur de la *Comédie humaine*, malgré ce qu'il y a de poignante vérité dans ses peintures de la réalité, n'a pas toujours su se préserver d'un certain romantisme, ni empêcher son imagination éprise d'irréel ou d'idéal de s'envoler. Zola, son puissant disciple, n'a-t-il pas avoué que, malgré tous ses efforts pour reproduire exactement les « coins de la nature », il ne put pas échapper à ce qu'il appelait le « virus romantique » : et plus d'un volume des *Rougon-Macquart* prouve qu'il disait vrai.

Il nous semble que l'esprit de la comedia exerça encore sur Molière une influence qui, pour ne pas être très apparente, n'en fut pas moins réelle et profonde : elle eut des effets assez singuliers, modelant l'état d'âme de certains personnages sur celui des héros du théâtre espagnol. On a souvent dit que Molière « était né tendre, facilement amoureux, délicat et sensible en amour, c'est-à-dire destiné à souffrir beaucoup », et, en effet, il souffrit beaucoup de la maladie et surtout des tris-

tesses de son ménage ; ses peines ne furent pas sans marquer leurs traces sur quelques comédies de la dernière période de sa carrière dramatique. La satire y est amère, la gaîté mauvaise et sombre, le rire presque convulsif ; le comique est bien près d'y friser le tragique et, souvent ses personnages provoquent plutôt les larmes que le rire. En voyant les personnages de *George Dandin*, de l'*Avare*, du *Malade imaginaire*, on songe à la poésie de Villon dont la joie est si pleine de mélancolie, à ce triste farceur de Scarron, et parfois même « au caractère hardi, cynique et violent de la bouffonnerie de Swift ». C'est là l'effet du « pessimisme » de Molière que d'ailleurs l'on retrouve chez tous les « rieurs mélancoliques » : l'inspiration espagnole apparaît plutôt dans le sérieux presque tragique qu'il donna à certains de ses caractères.

Nous avons remarqué précédemment que le romanesque espagnol écarta Molière, jusqu'à un certain point, de l'imitation souvent poussée au grotesque des travers contemporains, en lui suggérant des sujets plus élevés, plus généraux, plus complets ; ainsi, dans *Dom Garcie de Navarre* et les *Amants magnifiques*, il dépeint, en

estompant à peine sa couleur espagnole, la passion jalouse qui fait le fond des « comedias héroïques »; il n'est plus « comique », mais grave, comme l'amour avec ses peines et ses douleurs. Et Arnolphe, de l'*École des femmes*, est-il vraiment si ridicule, et l'est-il en raison de sa passion sincère pour Agnès ou du souci qu'il prend de son honneur ? N'y a-t-il pas là comme un écho du *pundonor* espagnol, dégénéré en égoïsme, dont le ridicule n'exclut pas toujours la pitié ? Le ferment espagnol continua à agir sur certaines parties de l'œuvre de Molière : voyez plutôt la hauteur sublime où atteignit le *Misanthrope*. On retrouve chez lui le caractère exalté, excessif et sombre des *caballeros*, qui, bien souvent, par l'austérité de leur vertu, par la fermeté de leur conduite, par l'héroïque folie qui inspire leur action dans certains « cas » d'amour, de jalousie ou d'honneur, entraînent notre admiration.

Nous admettons donc que la comedia contribua, dans une certaine mesure, à rendre plus sombre le ton d'une partie de l'œuvre de Molière ; en d'autres termes, c'est en grande partie au génie espagnol que Molière doit de s'être élevé à la

« haute comédie ». Lorsqu'il s'efforce de peindre un amour qui n'a rien de plaisant, il se rapproche du genre plutôt tragi-comique des drames castillans où les deux éléments sont mêlés, où le rire et les larmes ont la même origine. Et, d'une façon générale, il n'y a point lieu d'être surpris que nous cherchions s'il n'y a pas quelque air de ressemblance entre les personnages, plutôt tristes, de l'auteur du *Misanthrope* et les *caballeros* du drame espagnol. Ceux-ci n'ont-ils pas tous, au fond de l'âme, quelque chose de la morne gravité de leur proche parent don Quichotte, « le chevalier de la triste figure »? et n'est-il pas vrai que de leur sublime au ridicule, il n'y ait qu'un pas?

*
* *

Il nous faut encore faire ressortir que l'Espagne agit sur la poétique proprement dite de l'auteur de l'*Impromptu de Versailles*. Au XVIIe siècle, outre la littérature créatrice, la critique fut influencée par l'Espagne : dans l'élaboration de leurs théories poétiques, les auteurs français se souvenaient plus d'une fois des œuvres de leurs confrères castillans. On pourrait

presque dire que l'esprit classique auquel convenaient parfaitement les moules remis à la mode par la Renaissance, subit une sorte de gêne, en raison de la liberté dramatique du théâtre castillan, à se glisser dans les cadres « antiques ». La poétique des dramaturges français se ressentit aussi, dans une certaine mesure, de l'impulsion des idées critiques qui eurent cours au delà des Pyrénées. Les discussions des théoriciens espagnols sur la forme, la tendance, la portée esthétique des ouvrages dramatiques trouvèrent en France un écho aussi vif que les œuvres mêmes qui y donnaient lieu. Peut-être pourrait-on dire qu'il y eut un certain parallélisme entre les poétiques espagnole et française : les tentatives de quelques auteurs français du XVIIe siècle pour réaliser un drame plus libre, plus romantique, si l'on veut, sont assez étroitement liées à la pratique des auteurs de comedias et aux théories des critiques qui les soutenaient.

Cette querelle des anciens et des modernes ou des « classiques » et des « romantiques » se produisit en Espagne un peu plus tôt qu'en France, et y eut un résultat différent. L'esprit

de la Renaissance agit fort peu sur le fond du drame espagnol, nullement sur sa forme. D'ailleurs Aristote, l'idole des théoriciens français du théâtre de la Renaissance et du XVIIe siècle, avait été interprété en Espagne, — et dès le XVIe siècle, — avec plus de largeur, plus de liberté, et, oserai-je le dire, avec plus de savoir qu'en France. L'imitation (μίμησις) dont parle le Stagirite, n'était pas entendue par les savants espagnols comme copie des « modèles », mais bien comme l'image de la nature humaine dans toute sa variété. La poétique aristotélicienne tourne, pour ainsi dire, autour de ce point capital : l'interprétation fâcheuse qu'on en donna en France, en tira des conséquences plutôt nuisibles à l'art dramatique, l'école de Lope — auteurs et critiques — s'en servit au contraire pour défendre et justifier le théâtre libre et romantique. On cite généralement le grand nom de Cervantes qui, par la bouche du chanoine de *don Quichotte*, avait attaqué l'extrême irrégularité et l'excessive liberté de la *comedia nueva* ; mais Cervantes n'eut point toujours ces opinions et il ne s'empressa pas de les respecter dans ses propres pièces. A côté de lui,

quelques écrivains blâmaient les dramaturges de ne pas respecter les trois unités, de mêler le comique au tragique, les rois aux paysans, mais leur voix se perdit dans le bruit des applaudissements que provoquait la comedia. Ses défenseurs, se référant à Aristote lui-même, écrivirent de véritables poétiques où la manière de Lope et de ses successeurs se trouve ingénieusement justifiée. Ainsi, Alfonso Sánchez, professeur d'hébreu à l'Université d'Alcalá, avait écrit en latin une petite poétique que l'on pourrait qualifier de révolutionnaire puisqu'il y proclame des principes que ne désavouerait pas le romantisme moderne ou même le naturalisme. Ricardo del Turia excusa les libertés de la comedia en empruntant des exemples aux œuvres dramatiques des Grecs et des Romains eux-mêmes ; Tirso de Molina démontre de façon probante qu'en adaptant les règles des anciens à un pays, à un climat, à une époque, on ne les méprisait point et que, les unités de temps et de lieu n'étant qu'imaginaires, leur application rigoureuse ne saurait être raisonnable. Francisco de la Barreda, résumant tous ces arguments, publia la meilleure poétique

espagnole du XVIIe siècle : il s'attacha à montrer qu'Aristote n'avait pu écrire qu'une théorie poétique qui concordât avec le génie de son époque et que Lope avait fort bien fait de s'accommoder à l'esprit contemporain qui exigeait un procédé nouveau.

Toutes ces doctrines que la comedia propagea en les mettant en pratique, fournirent maints arguments aux théoriciens français qui plaidaient la cause du « drame libre ». Larivey, Honoré d'Urfé, Scudéry, Rayssiguier et surtout Ogier protestent tous, plus ou moins, contre les entraves qu'imposait la poétique aristotélicienne ; Desmarets, dans ses *Visionnaires*, se moque des unités qui rendent « la diversité » impossible ; Scarron, Sorel, d'autres encore, les attaquent. Cette révolte contre l'autorité du philosophe grec fut particulièrement véhémente pendant les trente premières années du XVIIe siècle, sans doute parce que la pratique soutient alors la théorie : c'est à ce moment que paraissent la plupart des pièces qui ne respectent pas les genres ; Hardy, ce charpenteur de drames, véritable type d'anarchiste dramatique, fait jouer, entre 1600 et 1631, ses

nombreuses pièces qui semblent toutes des plaidoyers en faveur de la liberté, de la variété, du romantisme dans le théâtre. Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'entre autres genres, mis à la mode par la Renaissance, figurait la tragicomédie qui, mêlant le comique au tragique, ne respectant guère les unités, ouvrait la première brèche dans la poétique des anciens et préparait ainsi les voies à une sorte de drame irrégulier. Pierre Corneille, tout en luttant contre Aristote, n'en finit pas moins par se soumettre aux règles des unités; cependant, il avait parfois succombé aux tentations de l'esprit de liberté que défendaient au delà des Pyrénées les apologistes de la comedia. On pourrait presque en donner comme preuve le genre de tragicomédie qu'il cultiva : le comique et le tragique s'y côtoient et le libre déploiement de l'imagination en élargit, pour ainsi dire, le cadre ; *don Sanche d'Aragon*, avec sa contexture singulière, *Héraclius*, avec son intrigue compliquée, le *Cid* même pourraient rentrer dans cette catégorie de drames, plus indépendants, plus irréguliers, partant plus « romantiques ».

Quant à la comédie proprement dite, son déve-

loppement naturel avait à peine été interrompu par la Renaissance ; elle conserva beaucoup d'éléments des anciennes et joyeuses moralités, des farces et des sotties ; néanmoins, sa forme subit l'influence de la poétique du « grand docteur » grec lorsque les efforts pour fonder un théâtre libre se furent brisés contre le pédantisme de ses commentateurs. Et Molière lui-même, malgré la haine qu'il portait aux pédants, dut se résigner à se soumettre à Horace et à Aristote ; il ne cessa pas cependant d'être sensible aux libertés qu'il rencontrait dans les comedias. L'allure capricieuse de quelques-unes de ses pièces où se succèdent les tons les plus divers, en témoigne : aussi bien ces comédies où il transgresse les limites de son genre, où l'élément sérieux prévaut sur le bouffon, ne sont-elles pas comme une espèce de tragicomédie ou plutôt de drame « romantique » à l'espagnole? Certes, il observa les règles des unités, mais ce fut sans servilité, et, malgré les critiques et les blâmes des aristarques du XVIIe siècle, il introduisit, à l'instigation de l'Espagne, quelques libertés dans son théâtre. Peut-on nier que le mépris des règles

que l'on trouve dans *Dom Juan*, par exemple, ne procède directement de la comedia ? Si cette pièce a une allure romantique, n'est-elle point dans le genre de Lope et de ses successeurs? Deschanel, qui écrivit un livre sur « le romantisme des classiques », signale comme une nouveauté que Molière ait employé la prose dans deux pièces ; on est généralement tenté de voir là un effet de l'influence du théâtre italien et on oublie l'Espagne qui pouvait fournir plus d'un modèle de pièces en prose : des intermèdes, par exemple, l'on en trouve comme l'*Entremes de las esteras* qui date du XVIe siècle[1] ; d'autre part, il n'est pas interdit de supposer que l'innovation des rimes mêlées et des vers d'inégale mesure qu'introduisit l'auteur d'*Amphytrion*, est due en partie à la versification si variée de la comedia.

La parenté que l'on a constatée entre la construction matérielle, la forme, le style de quelques comédies de notre auteur et la facture de la comedia espagnole, n'est pas moins aisée à découvrir entre la théorie poétique des Espa-

1. Rouanet : *Coleccion de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (Bibl. Hisp, t. 5-8).

gnols et celle de Molière; arrêtons-nous un instant aux doctrines de Lope de Vega, dont le poète français se rapproche. Le créateur de la *comedia nueva*, dans les nombreuses préfaces de ses pièces et dans son ouvrage théorique : le *Nouvel Art de faire des comédies*, ne faisait autre chose que de justifier les principes qu'il avait mis en œuvre lui-même. C'est du moins ce que nous pensons, contrairement à l'opinion émise par quelques savants[1]. Il connaît parfaitement les préceptes des anciens, mais ne croit pas devoir s'y conformer; « la variété délecte » : aussi mêle-t-il le comique et le tragique; la nature, qui est essentiellement diverse, ne nous invite-t-elle pas à confondre les genres? L'observation des règles ne suffit pas à la réalisation de l'art. Quel est le but du drame?

...Sa fin est
D'imiter les actions des hommes
Et de peindre les mœurs de son siècle[2].

Si Molière a une théorie poétique, c'est dans

1. Morel-Fatio : *La Comedia espagnole*, p. 14 ; Baist : *Grundriss der rom. Phil.-Litt. esp.*, p. 465.
2. *Arte nuevo de hacer comedias.*

la *Critique de l'École des femmes* et dans l'*Impromptu de Versailles* qu'il faut en aller chercher l'exposé le plus complet. Dans la première de ces comédies, il paraît avoir sur les « règles » d'Aristote et d'Horace l'opinion de Lope : ce n'est point assez de les connaître pour faire de belles comédies, « la grande règle de toutes les règles » est de plaire et la pièce qui a conquis ce but, a rempli son rôle. « Car enfin, si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait de nécessité que les règles eussent été mal faites. Moquons-nous donc de cette chicane où ils — il s'agit des pédants — veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir. » Voilà comme s'exprime Molière par la bouche de Dorante (Scène VI, p. 359) ; voici ce que dit Lope à la fin de son *Nouvel art* :

Je soutiens donc ce que j'ai écrit, et reconnais
Qu'elles (les comedias) pourraient être meilleures, mais elles

N'auraient pas eu le succès qu'elles on obtenu,
Parce que quelquefois ce qui est contre la règle,
Pour cette raison même plaît au goût.

On voit que Lope et Molière donnent la même valeur et la même place aux règles dans l'art dramatique. Dans les détails même de leurs théories poétiques, on constate des accords qu'il serait difficile d'attribuer au pur hasard. Molière n'a-t-il pas pu lire en même temps que les comedias de Lope, son *Nouvel art* ? Qu'on se reporte aux paroles que nous avons citées : il s'agit « du but à atteindre par la vraie comédie » qui est

D'imiter les actions des hommes
Et de peindre les mœurs de son siècle.

Molière aussi veut « corriger les hommes en les divertissant », il veut encore que « l'emploi de la comédie soit de corriger les vices » (préface de *Tartuffe*) et c'est pour cela qu'il fait déclarer par Brécourt, dans l'*Impromptu de Versailles*, que « l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes et principalement des hommes de notre siècle ». Mais lorsqu'il fait dire ironiquement à Du Croisy dont les ouvrages ont « l'ap-

probation des savants » que c'est là la chose principale et qu'il n'importe point « qu'il vienne du monde à ses comédies » et que « le public applaudisse », ne rappelle-t-il pas Lope répondant d'un même ton sarcastique à ses détracteurs : ses pièces, dit-il, ont eu du succès parce que de temps à autre, ce qui est contre la règle, plaisait au public par cette raison même ? Et dans la *Critique de l'École des femmes*, Molière n'exprime-t-il pas encore la même idée par la bouche d'Uranie ? On pourrait continuer ces rapprochements, mais nous croyons avoir rendu plausible cette opinion que l'« Art poétique » de Lope ne fut pas sans influence sur Molière. Du reste, il n'est pas impossible que l'auteur de l'*Impromptu de Versailles* se soit inspiré aussi des critiques espagnols qui, comme nous l'avons dit déjà, professaient les mêmes principes dramatiques que le créateur de *la comedia nueva*. Certains auteurs, Tirso de Molina par exemple, avaient eux aussi leur esthétique particulière : il est même curieux que ce dernier exprime dans les *Cigaralles de Toledo* où il traite, entre autres, de l'art dramatique, des idées semblables à celles de Molière.

III

Les comédies de Molière au point de vue de l'influence espagnole.

Ce chapitre est un développement du précédent ; il en constitue comme un appendice ; nous nous efforcerons d'y mettre en lumière l'influence de la littérature espagnole dans son ensemble sur Molière, en nous plaçant au point de vue que nous avons exposé au IIe chapitre et qui permet de mieux comprendre la nature de ses imitations ; nous avons aussi à tenir compte de bien des détails qui n'ont pas pu entrer dans la caractéristique générale des rapports qui existent entre l'œuvre du poète français et l'Espagne. En passant en revue toutes ses comédies, nous relèverons donc tous les emprunts qu'il fit à l'Espagne et lorsqu'il transforma ses modèles, nous essaierons de déterminer la valeur de ces modifications. Nous noterons aussi avec soin les analogies dues peut-être à de simples coïncidences que l'on peut découvrir entre quelques intrigues, certains

passages, diverses scènes ou divers types de la comedia et de Molière.

Je crois que l'influence espagnole se manifeste déjà dans le *Médecin volant*, la deuxième farce attribuée à Molière, où l'on trouve la première ébauche de ses satires des médecins : ce qui surprendra sans doute les critiques qui seraient tentés de faire dater de la *Princesse d'Élide* l'action de l'Espagne sur l'œuvre du comique français. Despois incline à croire que la pièce de Molière est une reproduction à peu près exacte d'un canevas italien ; « c'est, du reste, ajoute-t-il, un point auquel il ne faudrait pas attacher trop d'importance, s'il ne s'agissait que de la bouffonnerie, médiocre après tout, du *Médecin volant* ; mais cette farce contient en germe plusieurs des traits vraiment comiques de l'*Amour médecin* et du *Médecin malgré lui*. Ces traits appartiennent-ils à Molière ou aux comédiens italiens? Voilà, selon nous, tout l'intérêt de la question » [1]. Despois se trompe : le véritable intérêt de la question est de savoir si le canevas italien dont Molière se servit ne procédait pas lui-même d'une pièce espagnole.

1. *Les grands écrivains*, Molière, I, 50.

Nous avons fait remarquer que plus d'un sujet de *commedia dell'arte* était emprunté à des comedias et peut-être à des intermèdes ou saynètes castillans : le *Médecin volant* italien nous semble tirer son origine de l'*Acero de Madrid* de Lope[1] ; aussi peut-on y reconnaître des traits saillants de la farce de Molière. Mais il serait très facile de citer un grand nombre d'intermèdes antérieurs aux canevas des Italiens où les arguments comiques du *Médecin volant* sont déjà assez développés. Que le jeune barbon amoureux fasse de son valet un médecin, pour pouvoir entrer dans la maison de la jeune fille aimée; que ce valet, en cas de « flagrant délit », invente qu'il a un frère médecin qui lui ressemble au point d'être son *alter ergo* (le *Médecin volant*, scène X) et qu'au besoin il joue deux personnages comme le Sganarelle de Molière à la XVe scène (Calderón a tiré de cet argument le sujet d'une de ses meilleures comedias (*L'homme pauvre est tout projets*) : ce ne sont là que lieux communs dans les intermèdes, saynètes ou *loas* espagnols.

1. Un critique du *Moliériste* : C. Delamps est lui-même de cet avis (1882, p. 312) ; voir aussi Despois-Mesnard, t. VI, p. 18.

D'autres bouffonneries, du même ordre que celles qui égaient la farce de Molière, y sont fréquentes aussi : dans le *Guérisseur* ou *Le docteur Borrego*[1] de Benavente, on retrouve le galimatias latinisé des médecins pédants, leur « sai gnez et purgez » ; souvent ils examinent un liquide organique auquel on substitue d'ordinaire du vin blanc que l'un des médecins vide jusqu'à la dernière goutte (ce dernier fait est surtout fréquent chez Quevedo), etc. Une plaisanterie du second de ces intermèdes rappelle singulièrement celle de la IVe scène du *Médecin volant* de Molière : quand Sganarelle, le faux médecin, tâte le pouls du père Gorgibus au lieu de tâter celui de sa fille, Sabine, la servante lui signale son erreur ; Sganarelle lui répond : « Il n'importe : le sang du père et celui de la fille ne sont qu'une même chose ; et par l'altération de celui du père, je puis connaître la maladie de sa fille ». Or, le *Docteur Borrego* commet la même erreur et s'en ustifie par des arguments semblables [2]. La

1. Léo Rouanet : *Intermèdes espagnols du XVIIe siècle* (Paris, 1897).

2. Ce trait se retrouve dans un scénario du Dominique et dans l'*Amour médecin* (Acte III, scène V).

manière dont on trompe le père Gorgibus revient aussi dans les intermèdes ; dans l'*Entermes del astrólogo*[1], par exemple, le valet et le prétendant feignent de s'intéresser beaucoup à l'astrologie pour laquelle le père de la jeune fille qu'il s'agit de séduire, est passionné ; à la fin il est obligé de pardonner et de consentir au mariage. Mais, le plus souvent, le valet des farces espagnoles se sert d'un subterfuge analogue à celui du Sganarelle du *Médecin volant* de Molière : sous des prétexes divers et par des boutades grotesques, il retient et occupe le père jusqu'à ce que les deux amants aient pu s'entendre.

Dans l'*Étourdi*, le type de Mascarille qui porte un nom d'origine espagnole, tout en étant la transposition du Scappino de l'*Inavvertito* de Beltrame, ne laisse pas de rappeler l'Espagne par ses attitudes. Mascarille n'est pas seulement rusé, plein d'inventions burlesques qu'il est prompt à exécuter — à la manière d'un *zanni* italien, — mais, comme le *gracioso* de la comedia, il est aussi philosophe et raison-

1. *Arcadia de entermeses* (1723) ; une collection d'intermèdes datant du XVIIe siècle. (British Museum.)

neur, pâle et lointain ancêtre de Figaro ; et sa sagesse et son expérience sont mises en relief par la sottise, l'incapacité et la maladresse de Lélie. C'est un trait à noter que les *criados* espagnols ne sont pas, comme leurs collègues de la comédie romaine ou italienne, des sortes d'esclaves ; ce sont des hommes libres, bien que d'un rang inférieur ; cela est dû à l'esprit démocratique qui animait la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles, bien qu'elle fût d'apparence aristocratique. Mais parfois ils semblent se venger de la médiocrité de leur situation sociale par la supériorité de leur esprit qui domine, en quelque manière, toute l'action d'une pièce ; les maîtres suivent, en dernière analyse, les conseils que leur suggère le bon sens de leurs serviteurs. Dans l'*Étourdi*, le valet de Lélie est l'âme de l'intrigue ; il lui arrive même de prendre la parole au lieu de son seigneur pour vanter le projet qui a été ourdi en sa faveur, et à la fin du IVe acte, il apporte de la clarté et sépare les fils embrouillés de la trame un peu diffuse de la pièce ; ce sont là autant de traits caractéristiques des *graciosos* espagnols ; la raillerie de Mascarille à l'égard du

duel est aussi au nombre de leurs plaisanteries coutumières.

D'autres petits détails nous ramènent encore au drame espagnol. Au commencement du IIIe acte, dans le monologue de Mascarille, on lit ces vers :

> Taisez-vous, ma bonté, cessez votre entretien,
> Vous êtes une sotte, et je n'en ferai rien.

Despois fait remarquer « que les apostrophes de ce genre sont fréquentes dans les monologues de Corneille, et Scarron en avait déjà fait la grossière parodie [1] ». Cela est parfaitement juste ; mais Despois, fidèle à la méthode d'élimination dont nous avons parlé, oublie de dire que Corneille imitait exactement la comedia dans ces passages et que Scarron, en les parodiant, s'inspirait simplement du burlesque espagnol. Les *caballeros* et leurs valets aimaient à apostropher ainsi, en les personnifiant, leurs membres ou les diverses parties de leurs corps. Dans *El escondido y la tapada* de Calderón, par exemple, don César s'exprime ainsi : « maintenant, mes pieds, vous êtes lourds ? » ; dans sa

1. *Les grands écrivains*, Molière, t. I, p. 165.

comedia *On ne badine pas avec l'amour*, un protagoniste dit : « vous pouvez pleurer, mes yeux » ; un valet, raillant sans doute le langage de son maître, s'adresse « aux seigneurs les dents. » Dans la dernière scène du IIIe acte, figure une grossièreté « plus digne de Scarron que de Molière[1] ». Il s'agit d'une cassolette d'odeur mauvaise que Trufaldin verse sur la tête de Léandre ; mais Despois a tort d'en rejeter la responsabilité sur Scarron ; elle revient à l'Espagne, puisque son *Don Japhet d'Arménie* est une adaptation du *Marquis de Cigarral* de Solórzano où l'on verse sur don Cosme la liqueur que vous savez, et celui-ci s'écrie : « Vive Dios, que son orinos hediondos ! » etc.).

La scène comique (acte II, sc. 4) où Anselme, voyant apparaître Pandolfe qu'il croyait mort, lui dit :

> Si votre âme est en peine et cherche des prières,
> Las! je vous en promets, et ne m'effrayez guère

est comme un écho de maints passages de comedia où reparaissent les morts eux-mêmes ou bien les gens que l'on avait tenus pour tels ; les

1. *Les grands écrivains*, Molière, t. I, p. 120.

vivants importunés leur promettent des « messes » pour la paix de leur « alma en pena » ; mais ce qui est d'effet comique chez Molière, est très sérieux chez les disciples de Lope. Quant au dénouement de l'*Étourdi*, il est tout à fait « romantique », comme celui des drames espagnols (voir, par exemple, celui du *Chien du jardinier*). Divers critiques d'ailleurs ont signalé déjà que l'épisode d'Andrès était emprunté à la *Bohémienne de Madrid* de Cervantes [1] ; ce qui prouve que Molière connaissait Cervantes dès le début de sa carrière et s'en inspirait.

Dans *le Dépit amoureux*, Despois est ravi « de ces scènes de brouille et de raccommodement dont Molière a depuis reproduit l'idée dans plusieurs de ses comédies » et en même temps il est fâché de constater « qu'on ait voulu encore trouver ici des imitations », car, selon lui, « le fond de ces deux scènes admirables de notre poète n'est, comme Voltaire le remarque, qu'un lieu commun[2]. » Or, quoi qu'en dise Despois,

1. Fournel : *L'Espagne et ses comédiens* ; Mahrenholtz dans son œuvre sur Molière.

2. *Œuvres de Molière*, t. I, p. 384.

le dépit amoureux suivi d'une prompte réconciliation est emprunté aux seizième et dix-septième scènes du IIe acte du *Chien du jardinier* de Lope de Vega ; peut-être Despois aurait-il été lui-même de cet avis, s'il avait lu ces passages du drame cité, mais le savant commentateur de Molière n'a pas eu recours à ce procédé qui n'est guère d'usage quand il s'agit du théâtre espagnol. On trouve, en outre, dans *le Dépit amoureux* une si fine psychologie de l'amour qu'on sent dans cette pièce, malgré son apparente frivolité, le souffle de cette Espagne pour qui l'amour était, dans la vie, la chose essentielle. Ainsi, quand Eraste, au commencement de la pièce, parle de l'amour, de la jalousie, des rivaux, son langage rappelle dans une certaine mesure celui des *caballeros* passionnés de la comedia ; et quand il dit :

Et l'on ne saurait voir, sans en être piqué,
Posséder par un autre un cœur qu'on a manqué,

il ne profère, pourrait-on dire, qu'un « lieu commun » ; mais il ne faut pas oublier que ce principe d'amour n'avait jamais été mis en relief

avec plus de subtilité, ni de fréquence que dans le drame castillan ; c'est aussi, à vrai dire, la pensée fondamentale du *Chien du jardinier* : Diana, l'héroïne de cette pièce, sent sa flamme amoureuse se rallumer en faveur de Téodoro lorsqu'elle croit qu'une autre va posséder son cœur (acte II, scène 19e).

Le dialogue d'Eraste et de Gros-René, ou plutôt la deuxième scène du IVe acte est encore dans le goût espagnol. Gros-René raconte à son maître qu'il a été rebuté et que Lucile n'a pas voulu écouter la nouvelle qu'il venait lui apporter de sa part et, à ce propos, maître et valet expriment sur les femmes des aphorismes qui font songer au langage de certains personnages [1] de la comedia, en pareille occasion. Gros-René est d'avis que la femme, « animal dont la nature est fort encline au mal », est gâtée par l'excessive galanterie des hommes ; Lélie veut brûler d' « une nouvelle flamme » pour punir son amante du mépris qu'elle lui témoigne : il applique ce précepte fréquent dans la comedia d'après lequel les « femmes étant poison, l'un se guérit par

1. Lope : *Nuit de Tolède*, p. 210.

l'autre » ; le dédain remède à l'amour malheureux, c'est un thème que la comedia a utilisé très souvent et avec beaucoup de force. Dans l'*Amour à la mode* d'Antonio de Solis, don Gaspar est le type de l'homme qui systématiquement trompe les femmes ; proche parent de don Juan, il les méprise et se venge, en quelque sorte, sur elles, des souffrances qu'elles font endurer aux hommes. Le personnage qui ose se moquer de l'amour même est moins rare dans le théâtre castillan que ne le ferait supposer le sérieux avec lequel on considère cette passion et tout ce qui se rattache à elle. Mais le tempérament complexe et outrancier du peuple espagnol qui se reflète dans la littérature, y engendre des caractères ou plutôt des ébauches de caractères, qui s'opposent presque à ceux de la plupart des protagonistes exaltés de l'amour.

Si Eraste et Valère ont les attitudes des *caballeros* de la comedia, leurs valets, Gros-René et Mascarille semblent avoir été élevés à l'école des *criados* et des *graciosos*. Leur amour des soubrettes, se développant parallèlement à celui de leurs maîtres, passant par les

mêmes péripéties, rappelle la manière des dramaturges castillans qui savaient tirer des effets de contraste de l'attitude des maîtres et des serviteurs [1]. Molière les imite : quand Lucile rebute Eraste, Marinette montre du dédain à Gros-René ; quand Eraste déchire la lettre de son amante qu'il suppose infidèle, Gros-René croit devoir rompre avec Marinette ; les reproches dont il l'accable sont semblables à ceux dont usent les valets de comedia en cette occasion ; il la traite de « femelle inique », de « crocodile trompeur » ; quand Gros-René et Marinette se réconcilient et se câlinent, ils se servent, pour exprimer leur amour, de métaphores bien éclatantes : ils se nomment « chère comète », « arc-en-ciel de mon âme », « mon astre » ; toutes ces épithètes dissimulent un dessein de parodie du pathos de leurs maîtres et de leurs maîtresses : il en est de même dans le drame castillan. Notons aussi que le travestissement de la jeune fille, élevée en garçon, est très fréquent dans les nouvelles italiennes ou de Cervantès ; il se retrouve dans la comedia ; quant au dénouement

1. Voir, par exemple, Calderón : *Il est difficile de garder une maison à deux portes*, p. 136-140.

qui, chez Molière, fait épouser à Ascagne l'adorateur de sa sœur, on le rencontre souvent dans le théâtre espagnol.

On a prétendu[1] que Molière avait emprunté l'intrigue des *Précieuses ridicules* aux acteurs italiens qui ont simplement porté sur la scène la *Précieuse* ou *le Mystère de la ruelle* de l'abbé de Pure; mais il est beaucoup plus vraisemblable qu'il s'est inspiré des Espagnols. « L'idée d'un valet se substituant à son maître — dit Despois — avec ou sans l'aveu de celui-ci, se trouvait déjà, bien avant l'abbé de Pure, dans une pièce qui avait fait fureur, *Jodelet* ou *Le Maître valet* de Scarron, jouée en 1645 ». Mais Despois ignorait que la pièce de Scarron n'était qu'une adaptation de : *Où il y a des offenses, il n'y a pas de jalousie*, de Rojas; du reste, l'idée de la substitution d'un valet à un gentilhomme[2], supercherie que l'on découvre ensuite, se rencontre dans beaucoup de comedias et d'intermèdes espagnols; il nous semble que c'est de là qu'elle a passé chez Molière d'abord, puis, peut-être par son

1. Despois : *Molière*, t. II, p. 22.

2. Voir, par exemple, *L'alcade de soi-même*, de Lope de Vega.

intermédiaire, chez beaucoup d'auteurs français : chez Marivaux, dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, voire même chez Victor Hugo, dans *Ruy Blas*, malgré la différence des caractères et des développements de ces pièces.

El mayorazgo figura de Solórzano, traduit aussi par Scarron sous le titre de l'*Héritier ridicule*, a pu également inspirer Molière dans ses *Précieuses ridicules*[1]. Ce n'est pas seulement l'intrigue, mais le fond même de cette comedie qui rappelle la pièce du poète français : un valet se déguise en seigneur, avec l'assentiment de son maître, pour le venger d'une dame dont l'amour n'est pas assez désintéressé ; les moyens dont il use ne laissent pas d'avoir beaucoup d'analogie avec ceux qu'emploie Molière pour ridiculiser les précieuses. Ce valet a l'attitude recherchée d'un bel esprit et on pourrait le rapprocher du marquis de Mascarille ou du vicomte de Jodelet ; son nom même : Marino, a quelque chose de symbolique ; il se conduit comme les valets des *Précieuses ridicules*, parle la langue des cultistes, c'est-à-dire *à lo gongorio*. Il nous semble que la scène où l'on voit ce maître-valet

1. Morillot : *Scarron et le genre burlesque*, p. 288.

(amo-criado), élégamment vêtu, entrer dans la maison de la dame Élène pour lui faire sa cour avec une affectation excessive de distinction, a suggéré à Molière les dixième, onzième et douzième scènes de ses *Précieuses ridicules* : il a utilisé soit Scarron, soit la pièce originale. Signalons aussi la parenté lointaine qui existe entre la comédie française et l'*Intermède des contes feints* (sans nom d'auteur) qui, au fond, ne diffère guère des *Contes feints* de Benavente[1]. Mais il serait aisé de relever dans d'autres auteurs espagnols imités par les contemporains de Molière et par le poète lui-même, des traits qu'on retrouve dans les *Précieuses ridicules*. M. S. Griswold Morley[2] a rapproché la plaisante indignation de Mascarille appelant ses valets imaginaires de l'intermède attribué à Lope : *Le marquis d'Alfarache*, où ce marquis espagnol, au nom picaresque, manifeste une colère du même genre. Toutefois il serait difficile de décider si c'est Lope que Molière imite directement ou Tristan l'Her-

1. *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores* (1657). British Museum.

2. *Publications of modern language;* Association of America, t. XIX, nº 2.

mite dont le *Parasite* (acte I, sc. 5) offre un passage analogue, inspiré aussi par quelque auteur castillan. Despois a noté bien des détails que Molière a empruntés aux *Lois de galanterie* de Sorel ; mais ici encore, le savant commentateur de Molière use de la « méthode d'élimination ». Car Sorel a très souvent subi l'influence de la littérature espagnole, et notamment dans l'ouvrage dont il est question ici, il a largement puisé dans les parodies des lois somptuaires qu'on trouve dans les *Pragmatiques* de Quevedo [1].

En ce qui concerne « les précieuses » elles-mêmes, nous avons déjà dit dans le chapitre précédent qu'elles étaient très nombreuses à la cour de Madrid ; les auteurs de comedias leur décochent bien par-ci, par-là, quelques traits satiriques ; ainsi Lope se moque d'une dame, rebelle au mariage, qui, n'aimant que les belles et bonnes comparaisons, n'épousera qu'un homme qui fasse de jolies métaphores [2] ; mais, quand il s'agit d'amour ou plutôt de galanterie, ils représentent presque toutes leurs dames avec

1. Mérimée, *Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo* (Paris, 1886), p. 131.

2. *Entremés de las comparaciones* dans les *Fiestas del santísimo sacramento* (Zaragoza, 1644). British Museum.

des couleurs qui conviendraient à une peinture des Cathos et des Magdelon. Dans *L'homme pauvre tout est projets* de Calderón, doña Beatriz tient dans sa maison une académie d'amour; on y emploie un langage guindé très voisin de celui des précieuses de Molière; dans *Dédain contre dédain* de Moreto, que nous retrouverons chez notre auteur sous le nom de *La princesse d'Elide*, doña Diana nous offre encore un type de précieuse espagnole; mais, en général, comme nous l'avons déjà noté, quand les femmes espagnoles s'entretiennent d'amour avec leurs galants, elles s'attendent toutes à ce qu'on leur voue le culte idolâtre que don Quichotte avait pour sa Dulcinée. Écoutez plutôt ce que demande doña Elvira au chevalier don Félix dont l'amour se montre un peu impatient :

Quelles nuits avez-vous passées
Au froid, pour le souci
Que vous avez eu de me voir?
Quelles peines vous ai-je causées?
Combien de Maures avez-vous vaincus
Pour moi?[1]

1. Lope de Vega : *Guardar y guardarse*, t. II, p. 386.

C'est un reflet de l'esprit des romans de chevalerie dont il subsiste quelque chose dans la *Clélie* et le *Grand Cyrus* de mademoiselle de Scudéry ; quand Molière raille ses précieuses d'après qui « le mariage ne doit jamais arriver qu'après les autres aventures », qui n'aiment pas à recevoir « des gens qui sont tout à fait incongrus en galanterie », qui, comme Magdelon (IV[e] scène), souhaitent être adorées autant que les dames espagnoles par leurs chevaliers, il ne fait que railler cette galanterie ultra-poétique qu'avait engendrée le courant héroïque venu d'Espagne. Et quand, à la fin des *Précieuses ridicules*, Gorgibus s'écrie : « Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez-vous être à tous les diables ! », nous ne pouvons pas ne pas songer aux malédictions qui accompagnent l'*auto-da-fé* de la ménagère du prêtre et du barbier de don Quichotte jetant au feu les romans de chevalerie de sa bibliothèque.

Sganarelle ou *le Cocu imaginaire* passe pour un type éminemment « français » et « contemporain », mais on peut aisément démontrer

que, sous sa forme première, il est apparu en Espagne. Que Molière se soit servi d'un ou de plusieurs originaux espagnols ou qu'il ait mis à contribution des traductions italiennes ou françaises, cela ne change rien à l'affaire[1]. Ceci a trait au fond et à l'ensemble de la pièce ; examinons maintenant le caractère du protagoniste. On sait que, dans le théâtre castillan, c'est l'honneur (*pundonor*) qui est le ressort des actions des *caballeros* et même des *damas*. Cependant il n'est pas rare de trouver chez Lope ou chez ses disciples, chez Calderón

1. Despois, s'appuyant sur Moland (*Molière*, t. II, p. 146, Moland : *Molière et la comédie italienne*, p. 255) ne se range pas à l'opinion de ceux qui, d'après Riccoboni, croient voir dans cette pièce une traduction ou une adaptation de l'italien : *il Ritratto ovvero Arlechino cornuto per opinione*. Même si cette opinion était exacte, ce qui n'est pas improbable, on arriverait encore par un détour à la littérature espagnole. Nous avons fait remarquer, dans le chapitre précédent, que Molière, lorsqu'il paraît s'inspirer de pièces italiennes, peut, indirectement, contracter une dette envers l'Espagne. Or, parmi les œuvres dramatiques manuscrites de Cicognini (dont nous aurons occasion de parler ultérieurement) se trouve une pièce intitulée : *Il cornuto nella propria opinione*, traduite de l'espagnol. Voir Martinenche : *Molière et le théâtre espagnol*, p. 67.

même, bien qu'il soit le poète par excellence de l'honneur, des protestations contre ses lois iniques et cruelles. Maint chevalier de la comedia héroïque proprement dite[1], ne se soumet à ses ordres qu'en les critiquant et les accablant de malédictions ; il qualifie l'honneur de loi barbare et tyrannique qui nous rend responsable d'une volonté étrangère, qui nous fait subir la peine d'un délit qu'un autre (ou mieux qu'une autre) a commis et qui, en un mot, a pour effet de rendre une « main étrangère », ou plutôt féminine maîtresse de la bonne renommée d'un homme. La comedia ironique, celle de la période de décadence, fourmille déjà de satires où l'honneur (notamment chez Rojas) et tout ce qui s'y rattache, deviennent objets de raillerie, surtout de la part des laquais et des valets.

Lorsque donc, chez Molière, Sganarelle s'irrite (scène XVII[e]) :

Peste soit qui premier trouva l'invention
De s'affliger l'esprit de cette vision,
Et d'attacher l'honneur de l'homme le plus sage,
Aux choses que peut faire une femme volage !

1. Lope : *Los peligros de la ausencia* ; *La inocente Laura.*

Puisqu'on tient à bon droit tout crime personnel,
Que fait là notre honneur pour être criminel ?
Des actions d'autrui l'on nous donne le blâme,
[etc.

il ne fait qu'énumérer presque textuellement[1] les arguments des héros de comedia contre le caractère injuste de l'honneur. A défaut d'autre preuve matérielle, ces vers suffiraient à faire voir que quelque élément espagnol entre dans l'âme de Sganarelle. Mais la preuve, les pièces de Scarron, traduites de Rojas, nous la fournissent. Écoutez le Sancho de : *Où il y a offenses, il n'y a pas de jalousie* (*Jodelet* ou *le Maître-valet*), ou le Moscon de : *Il n'y a pas d'ami pour l'ami* (*Jodelet duelliste* ou *souffleté*), ou le Coscoron de : *On ne peut être père, étant roi*, et vous saurez où Jodelet et Sganarelle ont appris à justifier leur lâcheté et à se moquer de l'honneur. On a quelque peine à ne pas sourire de ce que dit Despois[2] : « Cette lutte entre l'amour-propre et la poltronnerie a été bien

1. Voir, par exemple, entre beaucoup d'autres, le discours de Juan Roca dans *El pintor de su deshonra* de Calderón, acte III, scène XIIIe.
2. *Œuvres de Molière*, t. II, p. 198-200.

souvent mise sur la scène » et il cite Scarron (*Jodelet souffleté*, acte III, scène I ; acte IV, scène VII ; acte V, scène I) ; puis il ajoute : « Mais ce qui suffirait pour prouver que, sans qu'il y ait imitation, une situation analogue amène à peu près inévitablement les mêmes idées, c'est le monologue célèbre de Falstaff, dans Shakespeare (*Henri IV*, 1re partie, scène XVe) ». Pas un mot de la comedia, le vaste savoir de Despois ne s'étend pas sans doute jusque-là ! Il parle d'analogies inévitables, ignorant que Scarron traduit Rojas, presque mot à mot ; quant à Shakespeare que Despois cite si mal à propos, il a très bien pu, lui aussi, s'inspirer de la comedia espagnole, exploitée par ses contemporains[1]. Il ne s'agit donc pas d'une coïncidence fortuite : c'est une idée espagnole qui passa les frontières et qui, si l'on peut ainsi s'exprimer, fit fortune en Europe. Ce n'est que pour donner un exemple nouveau de la méthode « comparée » des commentateurs de Molière, que nous avons signalé ce détail

1. Bahlsen : *Spanische Quellen der dramatischen Litteratur, besonders Englands zu Shakespeare's Zeit* (Zeitschrift für vergl. Litt.), Berlin, 1893.

avec quelque insistance. Nous devons ajouter que ce n'est pas seulement la poltronnerie éloquente de Sganarelle qui le rapproche d'une espèce de *criado*[1] ; il en a l'allure et par ses gestes et par ce qu'il dit, bien que Molière en ait fait un « bourgeois de Paris ». Il est intéressant de le mettre en parallèle avec Gros-René qui incarne une autre variété du *criado* espagnol, celui qui, comme Sancho Panza, est une sorte d'apologiste de son ventre. Écoutez le discours qu'il tient à Lélie (scène VIIe), vous y reconnaîtrez les arguments que donnent les valets de la comedia en faveur des « bons repas » qui les aident à supporter les coups de la fortune ; tout ce dialogue de la VIIe scène entre Lélie et Gros-René a comme un air de comedia. N'oublions pas non plus Gorgibus ; lui aussi, comme son homonyme des *Précieuses ridicules*, fait jeter au feu, à la manière de Cervantès,

1. Voir encore l'intermède de Calderón : *El desafio de Juan Rana* (Riv. IV, 630-631). On trouve même dans une de ses comedias sérieuses : *Le purgatoire de Saint-Patrice*, un type : Paulin qui, par sa lâcheté conjugale, rappelle un peu Sganarelle (Riv. I, 151). Dans son drame, *Basta callar* il y a un valet nommé Capricho qui agit à peu près comme Sganarelle pour éviter un duel.

les « méchants écrits », « romans » et « quolibets d'amour » dont la tête de sa fille est « remplie » et qui la détournent d'accepter le mari qu'il lui désigne...

Viardot[1] et Fournier[2] ont prétendu que *Dom Garcie de Navarre* était l'imitation d'une comédie héroïque espagnole du même titre ; nous avons vainement cherché la pièce originale, et la seule hypothèse que nous puissions faire est que le modèle castillan de *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo*, de Cicognini, dont s'est servi Molière, est perdu : peut-être le retrouvera-t-on plus tard. Despois s'en tient aux « analogies inévitables »[3]; une telle attitude ne s'explique que par l'ignorance du répertoire immense du drame espagnol. Nous avons, pour notre part, lu plusieurs centaines de ces pièces et nous avons retrouvé dans *Dom Garcie de Navarre* l'empreinte de la comedia ; même si l'esprit de ce théâtre ne s'est manifesté qu'indirectement et par l'intermédiaire de l'Italie, on ne saurait

1. *Revue des Deux Mondes*, année 1833, mai 15, p. 409.

2. *L'Espagne et ses comédiens* (Revue des Provinces, 1863, p. 493).

3. *Œuvres de Molière*, t. II, p. 230.

néanmoins en contester l'origine. Cicognini (mort aux environs de 1660) s'est très souvent inspiré des pièces castillanes du XVIIe siècle, il en a fait de nombreuses traductions ; c'est lui qui représentait « l'école espagnolisante » dans la tragédie et la comédie italiennes de son époque. On connaît la source espagnole de la plupart de ses adaptations de Calderón (*La vida es sueño*, *El mayor monstruo los celos*), de Rojas (*Casarse por vengarse*) ; pour d'autres, l'original semble comme celui de *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo*, être perdu ; il en est ainsi de *La moglie di quattro mariti* dont l'origine espagnole est certaine [1]. Au point de vue de la littérature comparée, il est curieux de noter par quelles voies et quels détours des sujets dramatiques « nationaux » pénètrent dans des pays étrangers et font pour ainsi dire, le tour de l'Europe. On aurait tort de croire que Molière qui, d'après une adaptation italienne, fait une pièce française à l'espagnole, procède seul de cette manière ; un auteur Allemand, Schwiger

1. Klein : *Geschichte des Dramas*, t. V, p. 707, cite *El castigo del penséque* et *El vergonzoso en palacio*, de Tirso, comme lui ayant fourni plus d'un trait.

en use de même pour faire de *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* une pièce allemande sans se douter peut-être qu'il utilise des matériaux espagnols. Un autre Allemand, Georg Greflinger, traduit, vers 1652, *El palacio confuso* de Lope (dont Corneille s'est inspiré dans son *Don Sanche d'Aragon*) d'une adaptation hollandaise de D. Fuyter ; bien des pièces espagnoles passèrent en Allemagne au XVIIe siècle, grâce aux traductions qu'on publiait des œuvres de Rotrou, de Scarron, etc...

— Rappelons, pour montrer sous quelle forme on retrouve la comedia dans *Dom Garcie de Navarre*, que cette sorte de jalousie qui caractérise le héros de Molière, est, par excellence, de couleur espagnole. Dans le théâtre castillan, les caballeros sont d'une incroyable susceptibilité pour tout ce qui touche à l'amour ; la moindre chose provoque leur jalousie ; ils sont prompts à soupçonner leurs dames et à commettre les actions les plus extravagantes pour des motifs tout à fait insignifiants. Dom Garcie n'aime-t-il pas Elvire de cet amour passionné, irréfléchi et ombrageux ? Elvire, de son côté, a — bien qu'amoureuse — la fierté d'une dame

castillane : elle se défend noblement contre les injustes accès de jalousie de son amant, elle sait ce qu'elle doit à son honneur, à sa « gloire », à sa « naissance », mais elle est tendrement affectueuse quand dom Garcie s'abandonne au désespoir. Du reste, il n'est pas un seul personnage de cette comédie qui n'ait une allure espagnole ; l'intrigue, le dialogue qu'anime un souffle de passion, le dénoûment même sont tout à fait dans le goût de la comedia.

L'École des Maris est très étroitement liée au théâtre espagnol, malgré tout ce que dit Despois dans la Notice dont il fit précéder l'édition de cette pièce.

Il se réclame d'Antoine de la Tour [1] dont les ouvrages sur l'Espagne « fourmillent d'erreurs », selon M. Menéndez y Pelayo [2] ; cet auteur, si sévèrement jugé par le savant espagnol, ayant « eu l'extrême obligeance de lire les deux pièces », déclare qu'il n'y a absolument rien, dans la *Discreta enamorada* de Lope, qui lui ait rappelé l'*École des maris*. La critique compa-

1. *Molière*, t. II, p. 341.

2. *Œuvres de Lope*, publiées par la Royale Académie Esp., t. VIII, p. 117.

rée devient affaire de courtoisie ! Et elle est d'une obligeance étonnante : quand l'éditeur de Molière demande à Latour si l'*École des maris* ne s'inspire pas un peu de la comedia de Lope : *Le plus grand impossible*, ou de celle de Moreto : *On ne peut pas garder une femme*, Latour ne fait pas attendre sa réponse qui, naturellement, est « favorable » : il lui paraît « évident que Molière, en écrivant l'*École des maris*, ne s'est souvenu ni de l'une, ni de l'autre ». Schack, Fournier[1], le panégyriste allemand de Molière, Mahrenholtz[2] lui-même soutiennent le contraire, Labeaumelle est d'avis qu'il tira aussi parti de *Gardez-vous de l'eau qui dort* de Calderón[3] et il regrette que Molière ne se soit pas « tenu plus près de son modèle » ; et à vrai dire, il nous semble qu'à moins d'être aveugle, on ne saurait nier que les pièces espagnoles citées inspirèrent, dans une certaine mesure, l'auteur de l'*École des maris*[4].

1. *L'Espagne et ses comédiens*, p. 493.
2. *Molière's Leben*, p. 123.
3. *Chefs-d'œuvre du théâtre esp.*, t. III, p. 40.
4. Dans le titre même, le mot « école » paraît être suggéré à Molière par la comedia intitulée *Escuela de Celestina* de Salas Barbadillo.

Voyez, par exemple, le valet Ramon, dans *Le plus grand impossible*, de Lope, qui, grâce à de subtiles ruses, parvient à faire pénétrer son maître Lisardo auprès de son amante, Diane, que son frère Roberto fait surveiller avec une vigilance de Sganarelle ; voyez le laquais Hernando de la *Discreta enamorada* de Lope qui, avant son maître Lucindo, devine que Fenisa eut l'ingénieuse idée de transformer en messager d'amour le père de celui qu'elle aime (Ier acte, XVIe scène) : Isabelle dans l'*École des maris* en use de même avec Sganarelle ; et si vous admirez le « tour original » par lequel elle fait parvenir sa lettre d'amour à Valère, que direz-vous de l'héroïne de *La industria y la suerte* d'Alarcón qui demande un livre à lire à celui dont elle attend un billet doux (Ier acte, scènes XI-XV) : le galant aura bien l'idée de l'y glisser ; une dame de *Quien calla, otorga*, de Tirso envoie à son amant une lettre cachée dans une pelote ; voyez le valet Tarugo, dans *On ne peut garder une femme*, de Moreto, avec quelle adresse ce digne rival de Scapin sert-il l'amour de son maître ; ajoutez les services impayables que rendent, dans les pièces que

nous venons de citer, les *criadas* à leurs *damas* pour faire triompher l'amour — et vous aurez trouvé l'arsénal où les Ergaste et les Lisette ou même les Isabelle de Molière trouvent leurs armes. Pour une dame castillane, est-il un stratagème plus commun que d'aller à un rendez-vous à la place de sa sœur : voyez *On ne peut garder une femme* (acte III, sc. XV et suivantes) ou *Gardez-vous de l'eau qui dort* où (acte III, sc. XVI) Clara remplace sa sœur Eugenia, dans la même intention qu'Isabelle chez Molière [1]. Le caractère d'Isabelle dans l'*École des maris* se rapproche d'ailleurs par bien des traits des femmes du théâtre castillan. Elle a beau parler de son « honneur », de la « bienséance du sexe » qui lui défend « d'exprimer librement ses vœux », elle sait feindre, mentir, elle est hypocrite, et dans les situations critiques, elle reste maîtresse d'elle-même, comme les *damas* espagnoles. Toutes ces ruses, tous ces détours de l'art d'aimer, on les rencontre dans les nouvelles de Boc-

1. Lope se sert même de ce ressort dans une pièce à dénouement tragique : *La desdichada Estefania*, dont l'héroïne porte, par hasard, le nom d'Isabel.

cace et chez d'autres auteurs italiens, mais on sent, dans l'œuvre de Molière, qu'elles ont été effleurées par le souffle de la comedia. C'est d'elle aussi que viennent ces sentences et ces conseils que l'on donne pour favoriser la passion et qu'expriment généralement les valets raisonneurs qui ressemblent à ceux de Molière, et parfois les héroïnes elles-mêmes autour desquelles se noue l'intrigue amoureuse.

Le thème de l'*École des maris* et de l'*École des femmes* est familier aux dramaturges espagnols ; Lope, Calderón, Moreto, Alarcón et beaucoup d'autres s'efforcèrent de mettre en lumière, par des arguments, des types, des situations qu'imitera Molière, cette vérité qu'il ne sert de rien de garder l'honneur d'une femme, si elle ne le défend elle-même ; l'amour rend la plus sotte rusée, ingénieuse et forte [1] ; en la traitant avec douceur, on peut se faire aimer, tandis que si l'on use de rigueur

1. Voir, outre les comedias déjà citées : *La dama boba*, *La boba para otros y discreta para si*, *La llave de la honra* de Lope ; *De una causa dos efectos*, *El maestro de danzar* de Calderón ; *Amor y celo hacen discretos* de Tirso.

envers elle, si on veut qu'elle soit sage par contrainte, on ne fait « qu'avancer les affaires du galant », car la femme fera tout l'opposé de ce qu'on attend d'elle. N'est-ce pas la moralité qui se dégage de l'*École des maris* ? Lisez ce que disent Ariste ou Lisette (acte I, scène IIe) ou bien Ergaste (acte II, sc. IVe), et comparez leurs paroles avec celles de don Félix dans *On ne peut garder une femme*, de Moreto (acte I, scène IIe, p. 189) :

> Les gardes qu'elle a, sont
> Son honneur ; et si, en l'aimant,
> On veut lui imposer d'autres gardes,
> Son désir s'enflamme,
> Et le mal croît. D'où il suit,
> Que quand la femme aime,
> Si elle n'estime pas elle-même son honneur,
> On ne peut le garder,
> Et c'est une folie que de le vouloir entreprendre [etc.

Il vous sera loisible, après avoir lu cette citation, de décider vous-même si l'auteur de l'*École des femmes* s'inspira des enseignements des dramaturges castillans.

Dans une autre pièce espagnole que nous

n'avons pas citée, bien qu'elle ait été imitée de plus près encore que les comedias déjà mentionnées : *C'est le mari qui fait la femme* d'Hurtado de Mendoza, l'intrigue, les raisonnements [1] sont ceux de l'*École des maris* ; les caractères opposés de deux frères et de deux femmes (dont l'une s'appelle Isabelle) y sont mis en contraste ; d'ailleurs le poète français conserva les mêmes situations et jusqu'à certaines expressions. Nous n'insisterons pas davantage sur les ressemblances qui existent entre la pièce française et la comedia de Mendoza : aussi bien, elles avaient été établies dans une étude spéciale par un critique français, M. Martinenche, auquel nous sommes heureux de nous référer [2] :

1. Voir, par exemple, ce que dit don Juan qui correspond à Ariste, à don Sancho, le Sganarelle de la pièce espagnole :

> Vous ne voulez pas le comprendre :
> C'est dire à une femme
> Tout ce qu'elle ne doit pas faire,
> Que lui dire ce qu'elle peut faire, etc.

2. *Revue d'Histoire littéraire de la France* (15 janvier 1895), et récemment dans *Molière et le théâtre espagnol* (1906). Mais cette communauté de fond des deux drames avait déjà été signalée par Brinkmeyer : *Abriss*

il pense que *La femme industrieuse* de Dorimond et la *Folle gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembroc*, de Boisrobert, avaient déjà donné à Molière quelques indications pour l'intrigue de son *École des maris*, et cela est en effet fort probable.

Brinkmeyer et Fournier ont déclaré que le plan des *Fâcheux* était emprunté entièrement à un intermède espagnol, mais ni l'un ni l'autre n'ont dit quel était cet intermède ; nous l'avons vainement cherché dans différentes collections d'*entremeses*. Que Molière et ses contemporains aient souvent tiré parti de ce genre de petites pièces comiques [1], il est facile de s'en rendre compte ; mais on trouve même dans la comedia ou la nouvelle des types de fâcheux [2]

einer dok. Geschichte der span. Nationallitteratur, p. 18 ; par Mesonero Romanos (Rib. LV, p. 30) ; par Fournier (*Revue des Provinces*), 1864. Despois ne s'en doute pas naturellement : Latour ne l'a pas informé.

1. Léo Rouanet : *Intermèdes espagnols* (1897) Notes, p. 313.

2. Dans *La industria y la suerte* d'Alarcón, il y a un faux alguazil qu'on envoie pour molester don Juan (acte III, sc. 8) ; dans l'*Abre el ojo* de Rojas, il y a un fâcheux Julian, qui rappelle Filine de Molière : il veut à toutes forces devenir l'ami de don

qui ont pu lui servir de modèles. L'idée de faire intervenir une série d'importuns qui se succèdent « auprès d'un homme préoccupé d'un intérêt important », cette idée, Molière « pouvait la trouver dans son expérience journalière, ou dans la vie réelle ». Ainsi s'exprime Despois (III, 8) pour établir que Molière n'avait pas besoin de l'emprunter à un canevas italien (*Gli interrompimenti di Pantalone*) ou bien à un entremes espagnol où il est fréquent que des personnages épisodiques soient rattachés par un lien factice au type qu'il s'agit de peindre. Mais c'est précisément l'étrange habitude de Molière d'imiter souvent « la vie réelle » à travers les livres ou les pièces de théâtre. Son mérite consiste à voir ce qui, dans l'observation d'autrui, correspond à « l'expérience journalière ». La critique française qui porte aux nues le génie de Molière et dont Despois est un

Clemente qu'il importune au moment même où celui-ci va à un rendez-vous (I acte, 126 p.) ; l'homme à projet des *Fâcheux* a, comme l'avait déjà relevé Petitot, « des rapports marqués avec un personnage de Cervantes qui a aussi la manie des projets » (*Novelas ejemplares. Coloquio de los perros*, p. 370, Leipzig, 1869).

exemple caractéristique, aime à répéter que c'est à la vie elle-même qu'il put emprunter tel type ou telle donnée ; il put, je le veux bien, mais il ne le fit pas, l'Espagne en témoigne suffisamment ; il est vrai qu'on ne saurait lui reprocher que tout ait été vu, observé et inventé avant lui.

Cherchons maintenant, dans les *Fâcheux*, les éléments qui peuvent tirer leur origine de la comedia. Notons tout d'abord que le grand débat institué entre Eraste et Clymène, sur la question « de savoir s'il faut qu'un amant soit jaloux » — sujet qu'avait déjà effleuré Molière, sous l'influence de l'Espagne, dans le *Dépit amoureux* et dans *Dom Garcie de Navarre* — avait déjà eu lieu bien souvent entre les précieuses de la comedia ; c'est de là que cette controverse passa dans les romans de galanterie français et dans les *Fâcheux*. Eraste nous apparaît bien souvent avec l'allure d'un amoureux castillan ; de Villiers reprochait à Molière « de revenir trop souvent sur l'expression de la jalousie » : peut-être cette insistance trouve-t-elle son explication dans la vie privée de Molière ; mais la comedia permit

sans doute à son inclination naturelle de se manifester.

Montagne, le valet d'Eraste, nous semble descendre du *criado* fâcheux que l'on rencontre souvent dans la comedia ; plus d'un valet espagnol excelle dans l'art d'être importun, au grand déplaisir de son maître : Sancho Panza ne l'est-il pas parfois lui-même ? Et on en rencontre de nombreuses variétés dans le théâtre où les Montagne espagnols citent Sénèque et même Aristote, de façon tout à fait intempestive et pour irriter le plus possible leurs maîtres... L'intimité d'Éraste et de son valet — intimité qu'on ne rencontre guère dans la comédie latine ou italienne — est un trait saillant de la comedia, et si « l'on a trouvé qu'Eraste faisait un peu trop d'honneur à son valet en lui racontant si longuement et avec tant de détails la contrariété qu'il venait d'éprouver » [1], c'est à l'Espagne, que Molière imite en cette occurrence, qu'il faut s'en prendre. Elle est bien espagnole, cette exclamation d'Eraste lorsqu'il aperçoit Damis qui est attaqué (III acte, 5 scène) : « un

1. Despois, *Molière*, t. III, p. 42.

point d'honneur me presse de secourir ici l'oncle de ma maîtresse ! »

A propos des *Fâcheux*, ou plutôt du ballet qui l'accompagne, il nous faut encore revenir à l'Espagne qui, à cet égard aussi, inspira Molière. La troupe d'acteurs espagnols qui jouait, dès 1660, à Paris, entremêlait ses pièces sérieuses de ballets « tantôt graves, tantôt follets », comme dit en vers le gazetier de la *Muse historique* ; Molière a donc pu en étudier les nombreuses variétés et — comme nous le ferons voir dans la suite de cette étude — il en a imité quelques-unes dans ces pièces qui finissent par « un divertissement ». C'est, du reste, un caractère commun aux *entremeses*, aux *loas* et aux *saynètes*, petites pièces comiques ou farces qu'on intercalait entre deux actes ou, plutôt, qu'on jouait à la fin des comedias, de se terminer par des chansons et des danses.

L'*École des femmes*, comme l'*École des maris*, dont elle semble être le pendant, doit beaucoup à l'Espagne. Despois, dans sa Notice (tome III, p. 126), déclare que pour trouver l'idée qui fait le fond de cette pièce, il faudrait remonter « jusqu'à Hérodote et même plus haut » ; « et

Hérodote ne l'avait pas inventée, puisqu'il donne le fait comme historique ». Despois aime à citer un grand nombre d'auteurs anciens et modernes pour prouver que tel ou tel sujet utilisé par Molière « appartient à tout le monde », et pour détourner ainsi de celui-ci le reproche de plagiat. Sa méthode n'est pas heureuse : il parle de tout ce qui a une analogie lointaine avec les œuvres de Molière, mais il passe sous silence les modèles dont il s'est réellement inspiré. A propos de l'*École des maris*, il a fait preuve d'une ample connaissance des littératures étrangères ; mais ne fit pas même mention d'*El marido hace mujer* de Mendoza ; pour l'*École des femmes*, il veut bien reconnaître que Molière en emprunta le sujet et quelques heureux détails à la *Précaution inutile* de Scarron ; mais il élimine l'Espagne, oubliant de dire que la nouvelle de Scarron n'est qu'une traduction d'*El prevenido engañado* de doña Maria de Zayas y Sotomayor [1] ; il a soin

1. Morillot trouve (*Scarron et le genre burlesque*, p. 365) que Scarron est supérieur à l'auteur espagnol, mais je ne vois pas en quoi consiste cette « supériorité » pour la nouvelle dont il s'agit.

d'ajouter qu'on en pourrait peut-être trouver le germe dans l'une des *Cent Nouvelles nouvelles*, semblant ainsi vouloir diminuer la portée de l'imitation.

Mais sans Scarron et sans Maria de Zayas y Sotomayor, l'*École des femmes* de Molière porterait encore la marque de l'esprit de la comedia. Nous avons déjà dit, à propos de l'*École des maris*, que la moralité qui se dégage des deux pièces françaises a été mise en lumière par un grand nombre d'auteurs espagnols, avec des types, des arguments, des situations et même des expressions presque identiques à ceux de Molière. Aussi n'avons-nous qu'à nous référer, pour ce qui concerne la jeune fille timide que l'amour rend ingénieuse, pour les ruses et les intrigues, grâce auxquelles elle le fait triompher de tous les obstacles, à ce que nous avons dit à ce sujet en parlant de l'analogie de l'*École des maris* et du drame castillan. Nous ne nous attarderons qu'aux types d'Agnès, d'Arnolphe et de Chrysalde pour marquer leur parenté avec l'Espagne.

Le type d'Agnès est très fréquent dans la comedia, et Lope en avait tracé plus d'une

ébauche ; la « Bélise » de son *Acero de Madrid* en fournit quelques traits ; l'héroïne de *La Discreta enamorada* et celle de *La boba para otros y discreta para si* (I acte, scène XIVe)[1] ont aussi des éléments de caractère communs avec Agnès, mais il nous paraît que Molière s'inspira surtout de *La dama boba*. La « dama boba », c'est Finea qui aime Laurencio ; elle est naïve : « boba » comme sa compagne française, mais son amour naissant lui fait perdre sa simplicité, et ses allures rappellent plus d'une fois celles d'Agnès. Voyez par exemple la neuvième scène du IIe acte de la pièce espagnole, entre Finea et son père, et comparez-la à la scène où Arnolphe s'enquiert auprès d'Agnès de ses sentiments à l'égard d'Horace, ou la quinzième scène où Finea parle du ruban (lienzo) et du baiser que lui avait donnés son galant [2] et décidez ensuite si le comique fran-

1. Quand Téodore reproche à Diane de prendre plaisir au commerce des hommes, Diana, « la naïve », lui répond qu'il est écrit que tu « aimeras ton prochain comme toi-même. »

2. Nous traduisons un passage de cette charmante scène :

Finea. Mon père
S'est fort fâché
Du baiser que tu m'avais donné

çais n'a pas mis à contribution cette comedia. Mais si Molière a pu trouver chez les personnages du théâtre castillan presque tous les traits de son Agnès, c'est son mérite d'avoir donné à ce caractère un relief qui manquait à toutes les ébauches analogues de Lope et de ses disciples.

Le caractère d'Arnolphe est d'un goût espagnol ; ce n'est pas seulement parce qu'il ressemble au don Fadrique de la nouvelle de Zayas y Sotomayor ; il le serait encore, et par bien des côtés, même si Molière n'avait pas imité *El prevenido engañado* à travers la traduction de Scarron. Sa conception douloureuse, pour ainsi dire, de l'amour ne fait-elle pas son-

Laurencio. A-t-on vu telle folie ?
Finea. Aussi il faut me le reprendre,
Je ne veux pas qu'il me dispute.
Laurencio. Comment faire ?
Finea. Faire vite.
Est-ce que tu ne saurais retirer un baiser.
Laurencio. Je levai le bras droit
Tout à l'heure, je m'en souviens bien;
Je vais maintenant lever le gauche,
Et ainsi je retirerai ton baiser.
(*Il l'embrasse*).
Finea. Mon baiser est-il retiré ?
Laurencio. Ne le vois-tu pas ?

ger aux caballeros ? Quand l'objet de ses soins va lui être enlevé par un rival plus jeune et plus séduisant que lui, sa jalousie s'allume et fortifie sa passion qu'il sent malheureuse ; sa figure s'assombrit tandis que son amour prend une nuance presque tragique : tout cela le rapproche des vrais passionnés du théâtre castillan. Mais il est encore leur proche parent par le constant et grave souci qu'il prend de son honneur. Il ne craint pas seulement de perdre Agnès, mais il redoute de voir son « honneur » s'évanouir :

Je souffre doublement dans le vol de son cœur,
Et l'amour y pâtit aussi bien que l'honneur
[(Acte III, scène dernière).

Dans ses monologues (acte IIe, scène première ; dernière scène du IIIe acte et première scène du IVe acte), il dit la tristesse de son cœur, ses chagrins : ainsi les héros de la comedia se plaignent de la rigueur de leurs dames ; il leur ressemble surtout par la subtilité casuistique de ses raisonnements, lorsqu'il se débat entre l'amour et l'honneur. Et quand il dit à Agnès :

C'est mon honneur, Agnès, que je vous abandonne,
Que cet honneur est tendre, et se blesse de peu

ne croirait-on pas entendre un personnage de comedia : « l'honneur est d'une matière si fragile qu'un geste peut le briser, un souffle le ternir ? ». Arnolphe, bien que son entreprise, qui d'ailleurs échoue, ne soit guère naturelle et prête à rire, ne nous paraît pas ridicule : de même nous ne songeons pas à railler les « caballeros » de la susceptibilité maladive de leur passion jalouse. Il me paraît indéniable que l'Espagne fut à Molière d'un utile secours pour analyser l'âme de ce personnage presque tragique de sa comédie [1].

Chrysalde est espagnol, lui aussi, mais d'autre manière. Tandis qu'Arnolphe rappelle le caballero, il semble être la transposition de quelque « gracioso » qui se moque des lois contradictoires et injustes de l'honneur. Nous avons signalé, à propos de *Sganarelle*, la véhémence caractéris-

1. Arnolphe, quand il déclare que c'est « assez pour une femme » de « savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer » (on retrouvera ces expressions prises à la *Dama boba* de Lope, dans *Les femmes savantes*), professe une opinion souvent exprimée par les caballeros.

tique avec laquelle certains caballeros protestent, dans la comedia, contre ce *pundonor* qui les subjugue ; nous avons dit aussi que ces protestations s'accompagnent, chez les *lacayos*, d'une satire qu'inspire leur bon sens et leur esprit caustique. Les arguments de Chrysalde qui ne comprend pas, par exemple, que l'honneur puisse dépendre d'un « cas fortuit »,

Et qu'une âme bien née ait à se reprocher
L'injustice d'un mal qu'on ne peut empêcher[1],

ne seraient pas déplacés dans la bouche des « caballeros » se révoltant contre les injustes exigences de cet « honneur » qui leur fait porter le poids d'actes qu'il n'est pas en leur pouvoir d'éviter. C'est aussi l'attitude des valets de Rojas ou d'autres dramaturges espagnols : ils ne parviennent pas à comprendre que leurs maîtres fassent dépendre leur « honneur » de la mobilité d'esprit d'une femme volage...

Notons enfin, pour finir, que le dénouement de l'*Ecole des femmes* — Enrique, qui d'ailleurs porte un nom espagnol, apparaît brusquement et reconnaît sa fille en Agnès que l'on destine

1. Acte IV, scène VIII.

justement à Horace, — est très fréquent dans la comedia, qui l'avait recueilli des nouvelles italiennes et espagnoles [1].

Le *Mariage forcé*, malgré ce qui, dans l'allure de cette pièce, rappelle la *commedia dell' arte*, doit peu de chose aux Italiens; Despois l'affirme (IV, 8); il ne croit qu'à l'imitation de certains passages de Rabelais. « De plus, dit-il, cette situation — il s'agit d'un homme que l'on force au mariage — était-elle si rare dans la réalité, pour que Molière ne pût la devoir qu'à l'imitation d'un canevas inconnu? » Ce sont toujours les mêmes arguments dont nous avons apprécié la valeur à propos des *Fâcheux*; Despois renvoie à « la réalité » quand il ne s'abrite pas derrière la chronologie incertaine de quelques anciennes pièces italiennes ou espagnoles; c'est ainsi qu'il

1. Despois cite (III, 215) l'auteur du *Panégyrique de l'École des femmes* d'après qui les préceptes d'Agnès ne sont qu'une imitation de ceux que Don Quichotte donne à son écuyer, lorsqu'il va prendre le gouvernement d'une île. Il n'y a aucune analogie entre les préceptes d'Arnolphe et ceux que donne le héros de Cervantès à Sancho, lorsqu'il est sur le point de gouverner l'île de Barataria; dans les deux cas, il est vrai, on donne des conseils; il est excessif de voir là une imitation.

procède pour *Dom Garcie de Navarre* et aussi pour le *Mariage forcé* (IV, 9). Il ne s'appuie, dira-t-on, que sur des textes dont l'existence est certaine et qui sont évidemment antérieurs aux pièces de Molière ; sans doute, sa méthode est consciencieuse, rigoureuse, exacte ; elle n'a qu'un léger défaut : la vérité lui échappe.

Il n'est pas de notre sujet de nous occuper des imitations possibles des œuvres italiennes : nous nous bornerons à citer quelques intermèdes espagnols que Molière utilisa peut-être ou qui, du moins, purent lui donner l'idée du *Mariage forcé*, le dispensant de puiser dans « la réalité » : ce qu'il ne faisait pas très volontiers, sans doute pour démentir Despois. Dans un intermède qui porte un titre semblable : *El casado por fuerza* (Le marié par force), de Sebastian de Villaviciosa [1], on trouve l'ébauche du thème développé dans la farce de Molière ; dans un autre *entremes del casado por fuerza* [2], dont l'auteur est inconnu, un personnage, nommé Cachetes, se met l'esprit à la torture pour savoir s'il doit se marier ; le frère de la jeune fille qu'il a en vue

1. *Rasgos del ocio* (1661) (British Museum).
2. *Arcadia de entremeses* (Madrid, 1723).

le tire d'embarras, en l'obligeant, à coups de bâton, à épouser sa sœur [1]. Cet intermède espagnol ne vaut pas grand'chose, et le *Mariage forcé* — si on l'en rapproche — est un chef-d'œuvre ; il faut cependant en tenir compte comme d'une source d'inspiration probable. Molière — nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises — a tiré parti du comique des farces espagnoles : il y a, dans le *Mariage forcé*, un détail qui a dû être emprunté à un entremes de Benavente : *La gloutonnerie de Juan Rana* [2]. Un mari bat sa femme : il se justifie en disant que ces coups sont inexistants, puisque la réalité n'est qu'un produit de notre imagination. Il n'est pas impossible que l'idée de la plaisante réfutation de Sganaralle battant le philosophe pyrrhonien d'après qui il faut « parler de tout avec incertitude », ait été suggérée à Molière par cet intermède [3]. C'est peut-être pour cette raison que Despois-Mesnard l'ont vainement

1. Il y a une autre pièce : *Casados por fuerza*, de Alvaro Cubillo de Aragon ; en dehors du titre, elle n'a rien de commun avec la farce de Molière.

2. Léo Rouanet : *Intermèdes espagnols* (Paris, 1897).

3. Voir encore *Don Juan Rana Comilon*, traduit par Linguet (t. IV, p, 165), où il y a un trait analogue.

cherché dans Rabelais[1]. Sganarelle qui refuse de se battre avec Alcidas, rappelle, en quelque manière, le protagoniste de la pièce française de ce nom ou son proche parent, Jodelet, qui n'ont pas, eux non plus, de « gorge à se couper ».

Pour le ballet qui accompagnait le *Mariage forcé*, il nous semble, comme nous l'avons dit à propos des *Fâcheux*, que Molière s'est inspiré des *bailes* ou des *zarzuelas* accompagnés de musique. Fournier l'avait déjà fait remarquer : « dans le *Mariage forcé*, l'Espagne se glissait encore par une sarabande avec ballet, c'est-à-dire tout à fait dans le goût de la *dansa hablada*, si fort en vogue au delà des Pyrénées[2] ». Ce ballet, d'ailleurs, est d'essence espagnole : il comprend, au troisième acte, un concert espagnol. Il est probable que c'est Molière lui-même qui en écrivit les vers[3].

La *Princesse d'Élide* est, comme on sait, une traduction de la comedia de Moreto : *El desden con el desden* (*Dédain contre dédain*)[4]. « Molière

1. *Molière*, t. IV, p. 47. Note.
2. *L'Espagne et ses comédiens*, p. 494.
3. Les vers espagnols de la troisième entrée du *Ballet des Nations* semblent aussi écrits par lui.
4. Despois-Mesnard font une hypothèse plaisante :

n'a fait que transporter dans l'antiquité et en Élide le sujet que Moreto a placé à Barcelone. Du reste, la donnée est toute semblable : Carlos cherche à vaincre l'insensibilité de Diana en affectant une insensibilité absolue à l'égard de l'amour : le succès de la ruse est le même dans Moreto et dans Molière. Seulement, chez l'auteur espagnol, l'intrigue est plus compliquée, les développements sont plus abondants, les caractères plus marqués[1] ». Despois parle des deux pièces, comme s'il s'agissait de deux « créations » différentes ! Mais la *Princesse d'Elide* n'est qu'une pâle copie de l'œuvre espagnole ; Molière n'eut qu'à conserver la finesse déployée par Moreto dans l'analyse et la peinture du développement d'une variété d'amour ; il en usera plus heureusement avec d'autres pièces, ce qu'il importe à noter pour marquer l'influence véritable que l'Espagne exerça sur son art. On ne saurait

ils supposent, avec Cailhava, que les fêtes données en l'honneur des Espagnoles Anne d'Autriche et Marie-Thérèse déterminèrent Molière à choisir un sujet de pièce dans un drame castillan (*Mol.*, IV, 93). Mais il n'avait pas besoin d'un motif aussi spécial pour avoir recours à la comedia !

1. *Molière*, t. IV, p. 93.

prétendre que les changements que Molière fit subir à l'original espagnol lui donnèrent une portée plus générale, « européenne » ou humaine : la comedia de Moreto est au nombre des pièces espagnoles, assez rares, — étant donnée la richesse du répertoire théâtral — où l'on sent à peine le « goût du terroir », dont le sujet est, si l'on peut dire, universel : transporter l'action dans un milieu grec est une « modification » sans importance au point de vue dramatique. Le gracioso nommé Polilla devint chez Molière un personnage déjà établi à la cour parce qu' « il est peu vraisemblable qu'une princesse se confie ainsi à un diseur de quolibets qu'elle n'a jamais vu » : la « faute que Molière a évitée » ainsi, suivant l'expression d'Auger, Shakespeare ne l'a-t-il pas commise dans ses drames où, comme dans la comedia, les graciosos, les « diseurs de quolibets », les bouffons vivent dans l'intimité la plus familière des grands seigneurs eux-mêmes ? Ce n'est pas un côté « local » du théâtre castillan que la licence des « graciosos » qui se permettent de tout dire, même aux personnages royaux qu'ils n'ont jamais vus. Molière lui-même ne s'est pas

toujours, à cet égard, éloigné du drame espagnol : nous l'avons constaté à propos des *Fâcheux*. Ce détail, sans grande importance en somme, nous fait encore voir l'excès de zèle des critiques qui veulent à tout prix mettre en lumière les progrès que Molière aurait réalisés dans ses adaptations.

Au surplus, il nous faut revenir à Moron pour montrer l'insuffisance de la méthode « comparée » de Despois-Mesnard. Ces savants commentateurs de Molière nous révèlent que « M. Fritsche dérive le nom du grec môros, « sot » ou « fou », et rappelle que d'Ouville l'avait donné à un vieux domestique de « sa » comédie de *Jodelet astrologue* ; cette pièce est de 1646[1]. » Vous voilà bien informés : le grec et d'Ouville y sont ; en vérité, que peut-on désirer de plus ? Mais Despois-Mesnard, au lieu de citer M. Fritsche, n'auraient-ils pas mieux fait de dire simplement que Moron est un nom fréquent chez les *graciosos* espagnols ; c'est de là qu'il a passé dans la comédie de Molière ? Le bouffon, proche parent du Polilla de Moreto, ne s'appelle-t-il pas Moron dans la

1. *Molière*, t. IV, p. 141.

comedia : *El Marido hace mujer* que Molière avait imitée d'assez près dans l'*École des maris* ? Et pourquoi, parlant de d'Ouville, n'a-t-on pas ajouté que son *Jodelet astrologue* est une adaptation assez médiocre d'*El astrólogo fingido* de Calderón (imprimé en 1633), dont le bouffon porte aussi le nom de Moron ? Il vaut certes mieux ne pas « s'aventurer dans le lointain », comme dit Goethe, ne pas remonter au « grec », mais s'arrêter dans cette Espagne que Despois-Mesnard aiment à éliminer de leurs recherches tantôt pour un motif, tantôt pour un autre, cette fois parce que le vaste savoir de M. Fritsche les en dispensait.

Dans une note [1] de leur édition de Molière, Despois-Mesnard font encore remarquer que le dédain qu'il convient, d'après Moron, de témoigner aux femmes (Acte III, scène II), est l'attitude que Gros-René recommande à son maître dans le *Dépit amoureux* (acte IV, scène II, vers 1229-1238) pour inspirer sûrement l'amour. Ce mépris que nous avions signalé à propos du *Dépit amoureux* n'est, pour

1. Tome IV, p. 183.

ainsi dire, que l'expression de l'hostilité que manifestent quelques *criados* castillans aux femmes, et Molière qui se borne ici à traduire Moreto, apporte ainsi une preuve à l'appui de notre assertion. Despois-Mesnard insinueront-ils peut-être que leur poète ne se souvient que de lui-même et qu'il ne s'agit que d' « une association d'idées fortuite, amenée par l'analogie des situations », comme ils l'ont fait à propos de la lutte entre l'amour-propre et la poltronnerie de Sganarelle ? Une pareille assertion s'accorderait avec une méthode qui permet d'étudier les modèles de Molière en négligeant autant que possible l'Espagne : en voici d'ailleurs une application nouvelle. Quand Moron reproche à la princesse (acte III, scène V) — d'après le Polilla de Moreto (acte III, scène IV) — d'empêcher Euryale d'être à une autre femme, bien qu'elle ne l'aime pas, il lui déclare que « c'est faire justement comme le chien du jardinier ». Sur quoi Despois-Mesnard expliquent, à l'aide des *Curiosités françaises* d'Oudin (1640), le sens de cette expression. Mais pourquoi omettent-ils de dire que le *Chien du jardinier* est une comedia de Lope où ce thème est développé et où

l'on trouve « ce système de dédain », imité dans le *Dépit amoureux*?

Les divertissements auxquels la *Princesse d'Élide* servait de cadre, rappellent les *fiestas* espagnoles, également représentées en présence des souverains, au milieu du plus grand luxe. Molière n'a-t-il pas pu songer à quelque pièce mythologique de Moreto ou de Calderón [1] qu'égayaient des chansons, la musique et des ballets, en composant ses comédies à spectacle? *Psyché*, dont il écrira le premier acte et la première scène des deuxième et troisième actes, confirme cette opinion qu'ici encore il imite un genre qui avait été fort à la mode en Espagne, surtout au commencement de la décadence du drame psychologique.

Tartuffe vient aussi d'Espagne ; où aurait-il pu trouver de meilleures conditions pour naître et grandir, cet homme qui sait s'accommoder avec le ciel, cet « Escobar traduit sur le

1. Voir, entre autres, *La fingida Arcadia* de Moreto et Calderón (1651), *El mayor encanto amor* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636), *Apolo y Climene* (1639), *El hijo del sol* (1639), *La Purpura de la rosa* (1660) de Calderón, *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca (1662).

théâtre ?[1] » Vous savez comment il raisonne, lorsqu'il veut séduire Elmire, la femme d'Orgon :

> Le ciel défend, de vrai, certains contentements,
> Mais on trouve avec lui des accommodements ;
> Selon divers besoins, il est une science
> D'étendre les liens de notre conscience,
> Et de rectifier le mal de l'action
> Avec la pureté de l'intention.

(acte IV, scène V^e^). N'est-ce pas « la grande méthode de diriger l'intention », combattue par Pascal, que cherche à appliquer, à la réalisation d'un singulier besoin, cet indigne disciple de Sanchez et de Caramuel[2] ? Nous avons fait allusion, au second chapitre, à la décadence du sentiment religieux en Espagne qui a produit une foule d'hypocrites semblables au protagoniste de Molière et aux satires que ne leur épar-

1. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. III, p. 268.

2. Despois-Mesnard citent (IV, 497) un couplet satirique, datant de 1652 ou 1656, qui montre qu'on se moquait assez plaisamment en France des doctrines célèbres des casuistes espagnols :

> Le péché n'est plus qu'une fable,
> Escobar en est caution,
> Et l'on prend pour dupe le diable
> En dirigeant l'intention.

gnèrent ni les dramaturges espagnols, ni surtout les romanciers et les nouvellistes picaresques [1]. Nous reconnaîtrions donc, à son aspect, que Tartuffe est originaire d'Espagne, même si nous n'avions pas le moyen de le prouver. Mais cette preuve ne nous fait pas défaut, et c'est une peine inutile que prennent certains critiques de renvoyer aux vieilles satires françaises de l'hypocrisie [2]. Despois-Mesnard, fidèles à leur méthode d'élimination, ne parlent que d'une nouvelle de Scarron : les *Hypocrites* ; or, c'est la traduction d'une nouvelle de Salas Barbadillo : *La hija de Pierres y Celestina* [3], où trois hypocrites : Montufar, Hélène et Mendez sont dépeints avec tant d'art que l'auteur est digne d'être comparé à Molière ou à La Bruyère.

1. Dans *La fouine de Séville* d'Alonso Castillo Solórzano, il y a un ermite imposteur qui, par quelques traits, ressemble à l'hypocrite de Molière. V. Despois-Mesnard, t. IV, 467.

2. Ainsi Prosper Blanchemain avait vu le germe de *Tartuffe* dans une des *Satyres* de Jacques Du Lorens (*Le Moliériste*, I, 83) ! Mais Molière lui-même n'a-t-il pas fait appel, dans la Préface de sa pièce, aux Espagnols, pour appuyer cet avis sien qu'on peut porter sur la scène les choses de la religion ?

3. Zaragoza, 1612.

Morillot voit en Montufar l'ancêtre direct de *Tartuffe*[1], mais il attribue à Scarron tout le mérite de cette création. C'est en réalité Salas Barbadillo qui a « vraiment fourni l'étoffe dans laquelle Molière a taillé le noir manteau de son Tartuffe » et l'on peut ajouter que Montufar est plus savamment et plus habilement hypocrite que le héros du poète français. Que celui-ci n'ait connu que la traduction de Scarron ou qu'il ait eu entre les mains l'original de l'auteur espagnol, cela n'importe guère[2], car Scarron ne fit à son modèle aucune modification essentielle. Nous ne referons pas une comparaison qui déjà a été faite par d'autres, entre la nouvelle espagnole et *Tartuffe* ; que l'on se reporte aux rapprochements signalés par Despois-Mesnard[3] ; quiconque les lira verra aisément que Molière emprunta les traits les plus

1. *Scarron et le genre burlesque*, p. 376.

2. Je crois qu'il avait connu l'original : il y a, en effet, dans *Tartuffe*, quelques traits qui ne se trouvent pas dans la traduction de Scarron. Voir E. de Roberville (P. d'Anglosse) : *Molière, Scarron et Barbadillo* (1883). C'est, du reste, aussi l'opinion d'Emile Roy : *Les œuvres de Sorel* (Paris, 1891), p. 138.

3. T. IV, pp. 352-354.

caractéristiques et les plus frappants de son Tartuffe à ce Montufar et que même les situations et les péripéties les plus dramatiques de sa pièce, celle par exemple où Tartuffe joue la farce du pardon chrétien des injures (acte III, scène 6), relèvent de l'œuvre de Salas Barbadillo.

On a souvent cité aussi, à propos du *Tartuffe*, une comedia de Tirso de Molina : *Marta la piadosa* ou *La beata enamorada* (l'hypocrite amoureuse) ; Puibusque l'a nommée « une Tartuffe en mantille »[1] et le comte de Schack est allé jusqu'à soutenir que la pièce de l'auteur espagnol était supérieure à celle de Molière ; mais il est de notre devoir de protester aussi bien contre l'inexactitude du critique français que contre l'injustice de l'historien allemand. Tirso de Molina, malgré la dérision voulue de certaines peintures malicieuses qu'il fit des « vices de son siècle », ne s'est pas proposé de faire, dans sa *Marthe la pieuse*, le procès de la fausse dévotion, de nous montrer « une Tartuffe en mantille » ; Marthe n'est qu'un représentant de ce type de femme, fréquent dans la comedia, qui use de l'hypocrisie comme d'une ruse

1. *Hist. comp. des litt.*, t. II, p. 273.

d'amour ; elle a bien des compagnes parmi ces *damas* qui sont toutes extrêmement versées dans l'art de feindre et de mentir quand il s'agit de faire triompher leur passion. « Il n'y a pas de plus grande tromperie que la tromperie par la dévotion », dit un personnage de la comedia à propos de la fausseté de Marthe ; mais son vice — si cette expression est de mise ici — est inoffensif et nullement dangereux, cette jeune fille ne joue auprès de son entourage le rôle de la « béate » que pour n'être pas obligée d'épouser l'homme qu'on veut lui imposer et, grâce à ce subterfuge, elle parvient, en effet, à être aimée de celui qu'elle désire. Que Molière ait connu cette pièce, c'est probable ; qu'il y ait songé en composant *Tartuffe*, c'est possible ; mais qu'il ait subi l'influence, cela ne nous paraît pas soutenable. Du reste, nous le répétons, il n'y a pas identité dans la conception des deux œuvres, et les comparer, c'est méconnaître le caractère différent de leur inspiration et de leur tendance [1].

1. Hartzenbusch a donc tort de dire : « L'hypocrisie et la fausse vertu ont eu leur image dans la *Béate énamourée* (de Tirso) avant Molière... » Édition des *Œuvres* du poète.

Notons, en terminant, dans la pièce de Molière (IIe acte, dernière scène), le petit drame de dépit amoureux qui se joue entre Valère et Mariane et auquel Dorine mêle une agréable vivacité. Nous avons déjà dit que sur ces dialogues luit comme un reflet de la comedia; Lope de Vega, qui avait une si parfaite connaissance de l'âme féminine, excellait dans la peinture des brouilles et des réconciliations des amours juvéniles, et nous ne croyons pas que son art ait été inutile à Molière. Cette fois il s'est servi du *Chien du jardinier* du dramaturge espagnol, en imitant la dix-huitième scène du IIe acte où les deux amants Téodore et Marcelle, après une courte bouderie, se réconcilient grâce au valet Tristan.

Dom Juan ou *le Festin de pierre* offrirait la matière d'une étude féconde de littérature comparée. Que Molière se soit reporté à l'original espagnol ou qu'il n'ait connu que les adaptations italiennes de Giliberto ou de Cicognini, cela ne saurait être un problème d'importance capitale [1].

1. Les deux derniers vers du sonnet d'Oronte dans *le Misanthrope* :

Il est probable qu'il prit connaissance du *Burlador de Sevilla*, mais l'eût-il même ignoré que son *Dom Juan* n'en devrait pas moins son origine à l'Espagne d'où relèvent les adaptations des Italiens ou des Français qui tirèrent parti, avant Molière, de la comedia attribuée à Tirso. Les critiques français qui parlent de la « création » de Molière comme d'une œuvre indépen-

Belle Phillis, on désespère
Alors qu'on espère toujours,

qui manquent dans les adaptations italiennes, se trouvent dans le *Burlador de Sevilla* où ils sont le refrain d'une sérénade (II acte, 12e scène) :

El que un bien gozar espera
Cuanto espera desespera.

Cela permet de supposer que Molière connut la comedia originale. Ce refrain de « l'espoir qui désespère » est fort ancien et revient dans beaucoup de drames castillans. Voir, par exemple, Alarcón : *Mudarse por mejorarse*, où don Garcia s'écrie : « Qué tiene que esperar quien desespera ? » (acte II, sc. 10). — Deschanel : *Le romantisme des classiques* (p. 294), soutient que la pièce espagnole attribuée à Tirso avait été jouée par les comédiens espagnols en 1660, lors du mariage de Louis XIV, ce qui serait un argument de plus en faveur de cette hypothèse.

dante du *don Juan* espagnol sont vraiment plaisants : « Voilà comment — écrit Latour — à un quart de siècle de distance, mais sous des cieux divers et au soleil de deux civilisations qui se développent simultanément sans se ressembler, *une même idée* fleurit et mûrit » [1]. Mais que dire s'il ne choisit pas lui-même ce sujet et s'il a simplement cédé « aux sollicitations de ses camarades, jaloux de faire concurrence à leurs rivaux [2] », qui avaient déjà porté *don Juan* sur la scène ?

Telle qu'elle est, la pièce de Molière est fort différente de celle qu'on attribue à Tirso de Molina ; mais, malgré son caractère « contemporain » et « français », bien des détails y subsistent qui trahissent son origine castillane. Ainsi, chez dom Juan se retrouvent beaucoup de traits qui sont caractéristiques des chevaliers de la comedia en général. Quand ne pouvant supporter qu'un homme soit « attaqué par trois autres » (acte III, scène II), il défend dom Carlos, bien qu'il ne le connaisse pas, il obéit simplement aux commandements du code d'hon-

1. *Études sur l'Espagne* (Paris, 1855, t. II, p. 141).
2. Déspois-Mesnard, t. V, p. 6.

neur espagnol d'après lequel « notre propre honneur est intéressé dans de pareilles aventures » (acte III, scène V). Les scènes entre dom Juan, dom Carlos et dom Alonse (acte III, scènes IV et V) sont tout à fait dans le goût du drame espagnol ; on y voit le reflet de la lutte entre l'honneur et le devoir, si fréquente dans l'âme des caballeros agitée par des sentiments opposés et également impérieux. Dom Carlos, se plaignant de la rigueur funeste des lois de l'honneur (acte III, scène III), tient le langage des protagonistes castillans qui, comme nous l'avons déjà dit, se révoltent « d'être asservis par les lois de l'honneur au dérèglement de la conduite d'aut », etc.

Sans parler de dom Luis[1], le père de dom Juan et d'Elvire, qui ont l'allure de types de comedia[2], Sganarelle a conservé bien des traits

1. Le discours où il reproche à son fils l'indignité de sa conduite (acte IV, scène IV) en parlant des vrais devoirs d'un gentilhomme, vient d'Alarcón par l'intermédiaire du *Menteur* de Corneille (acte V, scène III). Il n'est même pas impossible que Molière ait eu recours à l'original espagnol.

2. La scène entre monsieur Dimanche et dom Juan semble même être inspirée par un passage analogue d'un

du Catalinon de Tirso et, d'une façon générale, du *criado* castillan ; sa ressemblance est frappante avec le « gracioso » Cosme de la *Dama duende* de Calderón ; celui-ci éprouve les mêmes frayeurs et les exprime de la même manière que Sganarelle, lorsque dom Juan invite le commandeur. Mais, dans la septième scène du IVe acte, Sganarelle rappelle surtout l'écuyer de don Quichotte, l'immortel Sancho Panza qui, étant gouverneur de l'île Barataria, s'apprête à jouir du brillant repas offert en son honneur ; mais il lui est impossible de toucher à aucun mets, car, à peine sont-ils placés devant lui, que déjà le médecin a fait signe de sa baguette, et les laquais se hâtent de les emporter. Sganarelle agit encore comme Sancho lorsque, s'autorisant de sa fidélité de valet, il reproche sa conduite à son maître, entassant proverbes sur proverbes, ce que ne manque jamais de faire le valet raisonneur de don Quichotte[1]...

Il y a, chez Molière, quelques éléments venus

intermède espagnol : *El marqués de Alfarache*, attribué à Lope.

1. Dans un *entremes* de Cervantès : *Los dos habladores*, Roldan raisonne un peu à la manière de Sganarelle.

de la comedia qui ne s'accordent guère avec l'esprit général de la pièce. Si *dom Juan* est « français » et « contemporain », la statue du commandeur qui vient rendre justice, ne semble pas être en parfaite harmonie avec l'ensemble d'une œuvre où est dépeinte la réalité environnante. L'intervention d'une statue qui marche et qui parle, cet élément « romantique » de la légende espagnole, est à sa place dans la comedia où il n'est pas rare de voir apparaître des spectres pour effrayer ou pour punir le coupable, mais dans l'atmosphère froide et sobre de la comédie française, elle est au moins déplacée[1].

Mais si le disparate de certaines parties de *Dom Juan* compromet l'unité de ton que l'on s'attend à trouver dans une comédie « classique », le caractère même du protagoniste comporte des éléments qui jurent étrangement d'être accouplés. Dom Juan est « le grand seigneur méchant homme », fort bien ; « Molière a su voir ce qui déjà existait à son époque, l'homme de

1. Le raisonnement par lequel Antoine de Latour (*Etudes sur l'Espagne*, Paris, 1855, II, 133) cherche à justifier ce qu'il y a d'invraisemblable dans la « singulière manifestation de la colère du ciel », est amusant à lire.

qualité sans mœurs et sans Dieu[1] », c'est encore très bien ; mais pourquoi cet homme s'avise-t-il, tout à coup, d'être hypocrite ? Pour que Molière qui alors est entré en lutte contre l'hypocrisie, trouve une nouvelle occasion de dauber sur les faux dévots. Pourquoi faut-il que Sganarelle prenne, sans aucun motif, la robe d'un médecin? Parce que Molière étant, comme on sait, assez peu l'ami de cette corporation, il convient que dom Juan soit « impie en médecine » et qu'il puisse maltraiter les docteurs et leur science. N'est-ce pas déformer le caractère de dom Juan que de lui prêter tant de diversité ? En tout cas, n'est-ce pas rompre l'unité que possédait le personnage créé par l'auteur de la comedia espagnole ? Précisément parce qu'il fait de *dom Juan* l'interprète de ses idées favorites, le héraut de sa pensée « philosophique » dirigée contre les adversaires qu'il poursuivit dans presque toutes ses comédies, Molière lui attribue un caractère qui n'est, pour ainsi dire, que l'expression de sa propre subjectivité. On peut voir en lui « l'effrayant gentilhomme français » qui porte la marque de son siècle et de sa race, mais, s'il en

1. Despois-Mesnard, t. V, p. 33.

est ainsi, « cet insolent débauché, plein d'ironie piquante et hautaine, ce fanfaron d'immoralité et d'impiété » se confond-il avec ce don Juan, symbole immortel d'un type vrai d'une vérité universelle? On nous permettra d'en douter. Il ne nous semble pas que Molière ait « européanisé » son personnage et que sa création puisse être assimilée au don Juan, qui, comme Faust ou Hamlet, exprime un ensemble de pensées et de sentiments éternels et immuables de la nature humaine.

Car, quel est le trait saillant du *Burlador de Sevilla* espagnol? C'est d'être surtout et avant tout le grand séducteur de femmes qui reste cruel et froid devant les larmes de ses victimes; il n'est, du reste, que l'exemplaire le plus achevé d'un caractère dont on trouve de nombreuses ébauches dans le théâtre espagnol; mais n'est-ce pas cette conception de don Juan qui a fait sa fortune « européenne »? Les poètes qui s'inspirèrent de sa légende, insistèrent presque tous sur ce qu'il y a d'irrésistible pour la femme dans l'âme du redoutable chevalier. N'est-il pas devenu, surtout de nos jours, une figure symbolique qui, tout en ayant les traits

du mâle victorieux, exprime l'aspiration vague à quelque amour idéal et irréalisable ? Cette qualité essentielle de don Juan, sa puissance de séduction, ne disparaît pas sans doute chez Molière, mais elle y est sans relief et comme accessoire. Don Juan « dompte » les femmes, comme il est « hypocrite » ou « impie en médecine », etc. Mais c'est justement sous cet aspect, négligé, pour ainsi dire, par Molière — mais non par la comedia espagnole — qu'il a survécu. On peut donc dire que toute la poésie qui se développa autour de don Juan se trouvait en germe dans la pièce originale, et que Molière contribua fort peu à son éclosion. C'est pour cette raison que le héros espagnol est plus universel que celui du poète français.

L'*Amour médecin* doit son titre à *El amor médico* de Tirso de Molina [1], sans qu'il y ait une ressemblance particulière entre les deux pièces ; cependant on retrouve chez l'auteur espagnol la satire des médecins qui ne savent

1. Francisco de Avellanada avait écrit un entremes qui portait le même titre : *El médico de amor* ; je n'ai pas pu me le procurer. Il se trouve dans l'*Ociosidad entretenida*, une collection très rare de petites pièces comiques (1668).

prescrire que « purgations » et « saignées » et qui dissimulent leur ignorance sous un langage barbare, hérissé de mots latins. L'héroïne d'*El amor médico*, c'est doña Jerónima qui, pour servir son amour, se déguise en médecin : « el amor médico me hizo », dit-elle; quant à l'intrigue, elle ne diffère pas de celle de la plupart des comedias; pas plus que la moralité d'après laquelle le meilleur remède de guérir une femme, c'est de la marier. Une preuve nouvelle de la liberté avec laquelle Molière prit « son bien » un peu partout, nous est donnée par son imitation du début d'une tragédie biblique de Tirso de Molina : *La vengeance de Tamar*. Au second acte (scène I), Amon s'informe de l'arrivée du médecin qu'on attend, sur quoi Eliacer raconte qu'une servante a surpris une conversation que des médecins, appelés au chevet d'un malade, avaient entre eux. Cet entretien dont la traduction se trouve dans l'édition de Despois-Mesnard[1] est une satire mordante des docteurs ignorants et âpres au gain, qu'on paye parce

1. Tome V, notice, p. 284-285. On peut lire un semblable discours dans *El parecido en la corte* de Moreto, p. 318.

qu'ils tuent, bien que ce ne soit pas des « bourreaux » ; on y trouve, « assez développée déjà », l'idée fondamentale de l'*Amour médecin* de Molière. La consultation de messieurs Tomés, Des Fonandrès, Macroton et Bahis est comme la transposition d'une *junta de médicos* espagnole ; nous ne croyons pas que ce soit un grand mérite, de la part de Molière, d'y avoir donné des « détails caractéristiques où se reconnaissent les mœurs médicales de son temps et de son pays ». Despois-Mesnard avouent même que les plaisanteries d'une satire aiguë de Tirso « ont bien l'air d'avoir suggéré à Molière ce qui fait surtout l'intérêt et la valeur comique de l'*Amour médecin*; mais s'il a imité, c'est en maître ». Sans doute, Molière imite « en maître », Despois-Mesnard le proclament à propos du moindre emprunt qu'ils sont obligés de constater ; et le zèle excessif avec lequel ils défendent « l'originalité » de Molière, les amène parfois à de singulières assertions. Ainsi, parlant des reproches que l'on fit à Molière à propos du cri de Sganarelle dans *Dom Juan* : « Ah ! mes gages ! mes gages ! », qui pourrait laisser « le spectateur sous une dernière impression trop peu édifiante »,

Despois-Mesnard déclarent que « si les rigoristes, qui ne voudraient pas qu'on pût rire dans un moment si grave, trouvent là une faute, le premier coupable est Cicognini »[1]. Mais, en engageant ainsi sa responsabilité, ne blâment-ils pas le procédé d'imitation un peu servile de Molière ! Ce détail n'offre évidemment pas grand intérêt; nous ne l'avons signalé que parce qu'il est représentatif de cette tendance à toujours absoudre Molière, même lorsque ses défaillances d'artiste ou de travailleur un peu hâtif sont manifestes.

Il est vraisemblable que Molière mit à profit la comedia de Lope, intitulée l'*Acier de Madrid*; nous l'avons constaté déjà à propos du *Médecin volant* qui, du reste, peut être considéré comme une ébauche de l'*Amour médecin*. Il n'est même pas impossible que la ressemblance des données principales de l'*Amour médecin* et de l'*Acier de Madrid* provienne de ce que le *Médecin volant* fut tiré de cette comedia. Dans l'*Acier de Madrid*, la jeune fille feint d'être malade, mais c'est le valet, Beltran, et non pas l'amoureux qui se déguise en méde-

1. *Molière*, t. V, p. 24.

cin[1]; il trouve naturellement moyen de seconder l'intrigue amoureuse de son maître, tout en se moquant des médecins à la manière de Molière[2]; chez ce dernier, Lisette, la suivante de Lucinde aide le faux docteur Clitandre à tromper Sganarelle; comme le personnage espagnol, elle s'attaque aux médecins, et peut-être même la voix de Molière perce-t-elle un peu trop à travers ses paroles. L'*Acier de Madrid* de Lope, et l'*Amour médecin* de Molière, ont encore un élément commun : c'est la musique et la chanson que l'on trouve d'ailleurs souvent dans la comedia; mais, comme nous l'avons déjà fait remarquer, les comédies-farces du poète français, du genre de l'*Amour médecin* rappellent principalement les intermèdes espagnols, accompagnés de danses, de musique et de chansons.

Enfin, le dénouement de la comédie française

1. Le rôle du médecin est tantôt joué par l'amante (c'est le cas dans l'*Amour médecin* de Tirso), tantôt par l'amant ou son valet dans le théâtre espagnol; dans un entremes de Benavente : *El doctor y el enfermo*, c'est même l'amoureux lui-même qui feint d'être malade pour pouvoir approcher de celle qu'il aime et obtenir sa main.

2. Voir notre IIe chapitre, p. 99.

vient, lui aussi, d'Espagne : indirectement, il est vrai, puisque c'est par l'intermédiaire du *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac que fut contractée cette dette, d'ailleurs peu importante. Le dénouement de cette pièce qui servit de modèle à Molière, avait été emprunté par Cyrano lui-même à l'*entremes del Robo de Helena*, de Lope de Vega. Dans cette farce espagnole, où figurent deux pédants : un médecin et un apothicaire, on fait croire au père que ce n'est que par plaisanterie qu'il doit consentir au mariage de sa fille avec le barbon dont elle est entichée ; mais la chose se fait sérieusement, et il ne peut que pardonner aux nouveaux mariés. Chez Lope et chez Cyrano, on se sert d'une pièce qu'on représente sur la scène pour tromper le père ; chez Molière, on fait accroire à Sganarelle que l'intérêt de la santé de sa fille exige ce mariage prétendu qui devient promptement une réalité. Les dénouements de ce genre sont assez fréquents dans les intermèdes espagnols ; nous avons déjà eu l'occasion de le dire à propos d'*el entremes del Astrólogo*[1].

1. V. p. 135.

Le *Misanthrope*. N'est-ce pas un paradoxe de parler d'influence espagnole à propos de cette pièce que l'Europe, suivant l'expression de Voltaire, regarde « comme le chef-d'œuvre du haut comique » ? Nous allons tenter cette invraisemblable entreprise : il nous paraît et nous voudrions faire voir que le souffle de la comedia héroïque effleura l'âme d'Alceste. Et d'abord, nous ne croyons pas que le « misanthrope » soit un personnage comique et encore moins qu'il soit ridicule parce qu' « il pousse trop loin la vertu ». Molière avait une propension à la mélancolie et il dut avoir longtemps dans l'esprit la hantise d'un caractère sérieux, presque tragique, qui lui permît d'exprimer « ses propres chagrins ». Nous avons déjà eu l'occasion de le dire : dom Garcie, peut-être même Arnolphe, semblent marquer les progrès de cette tendance à créer des caractères qui ne soient pas « comiques », mais plutôt sombres et qui atteignent même à la hauteur tragique. Le *Misanthrope* en est l'expression la plus complète ; Alceste est presque « un héros de Corneille au sein d'une société frivole », comme dit très justement Paul Janet [1]. Si cela

1. *La philosophie de Molière* (*Revue des Deux Mondes*, 5 mars 1881).

est, il est Espagnol, dans la mesure où le sont les personnages cornéliens[1]; mais il l'est encore par les susceptibilités excessives de son honneur et par ce caractère fier, inflexible, indomptable qui appartient, en propre, aux chevaliers de la comedia. Nous savons avec quelle farouche vertu ceux-ci se soumettaient aux exigences du *pundonor*, fussent-elles les plus opposées au bon sens, à la raison et à l'opinion publique elle-même : le « caballero » méprisait cette opinion et ne consultait, pour agir, que sa propre conception de la dignité. Or, Alceste, avec ses idées rigides de la morale qui se trouvent être en opposition avec celles de tout le monde, n'évoque-t-il pas les héros de la comedia, esclaves d'un honneur aux lois duquel ils croient devoir obéir en dépit de tout? Il est bien évident que Molière transforma profondément la notion de cet honneur en créant le caractère d'Alceste; mais on ne saurait contester que l'influence espagnole fut pour quelque chose dans la formation de l'âme de ce personnage.

Combien différente est l'inspiration qui donna naissance à Philinte, « le sage de la pièce », dont

1. Voir notre étude, *Corneille et le th. esp.* (1903).

le contraste avec Alceste est frappant ! Si Alceste n'est pas un type vraiment français, malgré sa ressemblance avec le portrait que donna mademoiselle de Scudéry du duc de Montausier, s'il n'est pas l'ami du *ne quid mimis*, du juste milieu ou, si vous aimez mieux, de ce bon sens qu'incarnent généralement les caractères de Molière, n'est-ce pas précisément parce qu'il y a dans son esprit quelque chose d'outré, de rare, peut-être même d'irréel ? Ces épithètes ne s'appliquent-elles pas à la plupart des chevaliers de la comedia, parents de don Quichotte[1] comme les représentants de la sagesse pratique le sont de Sancho Panza ? Transplanté dans un milieu français, opposé à Philinte, le caractère « cornélien » ou plutôt « castillan » d'Alceste, prend un relief plus puissant encore, bien que Molière l'ait adouci autant qu'il lui fut possible.

Mais ce qui achève de faire ressortir l'empreinte de la comedia sur le *Misanthrope*, c'est la passion jalouse du trop vertueux Alceste. Nous en avons d'ailleurs une preuve,

1. Dans le 5e acte (scène I) où Alceste parle de la corruption et de l'injustice de la société, il nous fait souvenir des pensées de ce genre du chevalier de la Manche.

pour ainsi dire, matérielle : don Garcie peut être considéré comme une première épreuve d'Alceste ; Moland va même jusqu'à douter « que Molière eût fait l'un s'il n'avait pas fait l'autre »[1] : or, nous croyons avoir démontré l'origine espagnole de *Don Garcie*. L'amour exalté d'Alceste, la sensibilité maladive de son cœur, sa soif de vengeance lorsqu'il croit que Célimène lui est infidèle (IVe acte, Ire scène, p. 520), le rapprochent beaucoup des chevaliers de la comedia profondément amoureux, d'une jalousie facilement irritable et aussi prompte à se venger qu'à se fâcher. Quand Alceste exprime d'une façon touchante sa passion qui lui fait souhaiter que son amante soit pauvre, misérable, sans naissance (acte IV, scène III), car ainsi il pourrait avoir « la gloire » de la « voir tenir tout des mains » de son amour, — il nous fait songer à une héroïne de Lope qui paraît avoir la même conception égoïste de l'amour : doña Angela[2] désire que son amant, don Juan, devienne pauvre, misérable, qu'il soit abandonné de tous, pour

1. *Vie de Molière*, p. 142.
2. *Querer la propria desdicha*.

qu'il soit entièrement son obligé... Nous ne croyons pas que Molière ait été influencé par cette comedia de Lope ; nous ne signalons cette ressemblance qu'à titre de curieuse coïncidence.

D'autres signes encore, dans le *Misanthrope*, trahissent une origine espagnole. Ainsi, le refrain du sonnet d'Oronte (acte I, scène II), est, comme nous l'avons dit en parlant de *Don Juan*, une traduction du castillan[1] ; mais nous croyons, d'accord cette fois avec Cailhava, que la chute « jolie, amoureuse, admirable » que le complaisant Philinte admire dans le sonnet, pourrait bien avoir été dérobée aux Espagnols »[2] : en effet, toute cette poésie est castillane de ton ; les vers de ce genre gracieux, bien que légèrement imprégnés de gongorisme, abondent dans les comedias. Au IV[e] acte (scène IV), se trouve encore un dialogue qui paraît être imité de quelque drame espagnol. Le valet Du Bois qui « retarde par toutes sortes d'explications l'annonce de la nouvelle essentielle qui l'amène »,

1. Voir aussi la note de Despois-Mesnard, t. V, p. 462, où ils parlent de l'antithèse plaintive qui était déjà vieille en Espagne.

2. *Etudes sur Molière*, à propos du *Misanthrope*.

est le type du fâcheux à la Sancho Panza ; selon Despois, « c'est bien probablement une bonne scène de Quinault que Molière a eu l'idée de refaire ici de sa main »[1]. Cela est possible, mais la bonne scène dont il s'agit (acte II, scène VII) de *l'Amant indiscret* ou le *Maître étourdi* est due à une pièce de Calderón : *El escondido y la tapada* qu'a utilisée Quinault ; du reste, on en trouve d'analogues dans plus d'une comedia.

Quant au couplet d'Eliante, où il est parlé des amants pour qui « tout devient aimable » dans l'objet aimé, Despois-Mesnard font remarquer que c'est une imitation de Lucrèce (*De rerum natura*, liber IV, vers 1149, etc.) : cela ne saurait étonner de la part du traducteur du philosophe latin. Mais Despois-Mesnard poussent plus loin encore leurs recherches de littérature comparée et citent Génin et Castil-Blaze qui avaient signalé « le plus intéressant rapprochement » entre le couplet d'Eliante et celui qu'on trouve dans les *Trois Dorothée* ou *Jodelet souffleté* (qui devint plus tard *Jodelet duelliste*), lorsque Félix révèle à Jodelet le secret de ses conquêtes galantes. En effet, ce sont les mêmes

1. *Œuvres de Molière*, t. V, p. 529.

idées et exprimées sous une forme identique : « Scarron avait à sa manière tiré parti de Lucrèce ou d'Ovide ». Despois-Mesenrd bornent là leurs investigations ; mais ils auraient dû citer l'original de la pièce entière de Scarron, *La traicion busca el castigo* de Rojas où l'on trouve, entre autres (Ier acte, scène I), un couplet de don Andrés ; c'est donc à l'auteur espagnol et non pas à Lucrèce ou à Ovide qu'il avait eu recours. Du reste, il n'est pas impossible que Rojas ait tiré parti des poètes latins en écrivant sa comedia, mais Scarron et peut-être Molière n'avaient pas besoin de remonter jusqu'à eux : le répertoire espagnol était inépuisable. Notons, en terminant, l'analogie qui existe entre le dénouement d'*El mayorazgo figura* de Solórzano (adapté par Scarron sous le titre de l'*Héritier ridicule*) et celui du *Misanthrope*[1] : Célimène et Hélène de Torrez sont abandonnées à la fin de la même manière par leurs galants ; mais ce n'est qu'une identité de situation, le caractère des deux héroïnes est différent malgré quelques traits de coquetterie qui les rapprochent.

Le *Médecin malgré lui* est saturé d'éléments

1. Morillot : *Scarron et le genre burlesque*, p. 288.

qui se rattachent aux intermèdes espagnols, bien que l'idée de la vengeance exercée par Martine se trouve en germe dans le fabliau du *Vilain mire*. Il n'y a presque aucun personnage de cette comédie qui ne soit esquissé avec un caractère plus ou moins comique dans les *entremeses* [1]. Nous ne mentionnerons que le *Docteur simple* de Lope de Vega où une plaisante consultation d'un faux médecin fait songer à celle du *Médecin malgré lui*. Perico, sorte de valet joyeux (bobo), conseille au garçon du médecin, Lorenzo, de s'affubler de la robe de son maître, de recevoir les malades et de leur prescrire des remèdes : l'argent ainsi gagné, ils se le partageront. Aussitôt fait que dit. Les deux valets, forts de la devise « sangrar » et « purgar », se mettent à l'œuvre. Une femme vient demander une consultation pour son mari malade ; les faux médecins l'auscultent sans pitié et lui prescrivent un remède dont elle meurt ; la police intervient, ainsi que le vrai médecin ;

1. Martinenche : *Molière et le théâtre espagnol*, p. 232-234, cite à ce propos trois intermèdes : *Los alcaldes*, *Los cuatro galanes* et *La Guitarra*, « qui fait songer au début du *Médecin malgré lui* ».

la petite pièce finit dans le tumulte d'une mêlée burlesque à laquelle tous les personnages prennent part. Mais si les intermèdes ne suffisaient pas à fournir les situations et les traits comiques qui égaient le *Médecin malgré lui*, on en trouverait, dans les comedias, un grand nombre qui purent inspirer Molière.

Hartzenbusch et Schack ont signalé un passage d'une pièce de Tirso de Molina : *La feinte Arcadie* qui présente une analogie frappante avec la sixième scène du IIIe acte de la comédie de Molière ; dans la comedia, le valet déguisé en médecin introduit son maître auprès d'une malade dont celui-ci est amoureux ; le faux docteur lui fait tâter le pouls de la patiente, et pour qu'il puisse lui causer librement, il parle à tort et à travers aux assistants comme Sganarelle, usant d'un latin barbare, mêlé d'espagnol, où[1] les noms de Galien, d'Hippocrate, d'Esculape reviennent fréquemment ; son stratagème finit par être découvert, et on lui « paie sa cure à coups de bâton ». Il n'est pas impossible que Molière ait

1. On peut rapprocher le langage de ce faux docteur de celui que fait entendre Mendo dans la pièce de *Cosario à Cosario* de Lope, v. notre IIe chapitre, p. 100.

mis Tirso à contribution, mais il est plus probable que c'est de l'*Acier de Madrid* qu'il retint la ruse de la maladie qui permet à la jeune fille d'approcher son amant[1]. Dans cette pièce de Lope, Bélise se fait ordonner par le valet, déguisé en médecin, de celui qu'elle aime, des promenades au grand air ; au cours de ces sorties, elle rencontre naturellement son galant qui achève de la conquérir, et le père, ainsi joué, est contraint de consentir au mariage. Despois-Mesnard font remarquer, à propos des deux pièces que nous venons de citer, « qu'en indiquant deux sources, on les rend l'une et l'autre fort incertaines. Elles le sont d'autant plus que le stratagème imaginé en faveur des deux amants devait être comme un lieu commun à l'usage de tous les théâtres[2]. » Lorsqu'ils n'usent pas de leur méthode d'élimination, qu'ils ne parlent pas de « coïncidences fortuites » ou qu'ils ne répètent pas que Molière « imite en maître » (voir ce que nous avons dit à propos du Sganarelle de *Don Juan*), Despois-Mesnard qualifient ses em-

1. Nous y avons déjà renvoyé à propos du *Médecin volant* et de *l'Amour médecin*.
2. T. VI, p. 19.

prunts de « lieux communs » : « les excellentes plaisanteries » sur les médecins qu'on trouve chez Molière sont presque toutes des « lieux communs », mais on les rencontre avec une fréquence singulière dans les intermèdes et les comedias espagnols antérieurs à ses comédies.

Les réflexions que Sganarelle fait au troisième acte (scène I) sur l'agrément de la profession de médecin qui permet de « gâter un homme sans qu'il en coûte rien », ne viennent point nécessairement du *Licencié Vidriera* de Cervantès [1] ; elles sont exprimées, presque de la même manière, dans les intermèdes et comedias : c'est encore un « lieu commun ». Enfin Lucinde qui, pour servir son amour, feint d'être muette, rappelle Lucia de : *Il n'est pire sourd* de Tirso de Molina, qui fait semblant d'être sourde, jusqu'à ce qu'on lui propose le mari qui lui plaît.

Mélicerte, que Molière n'avait pas même fait imprimer, fut écrit, comme la *Pastorale comique* et le *Sicilien*, à l'occasion des fêtes galantes auxquelles le *Ballet des Muses* servit de cadre. Le poète n'avait pas eu le temps d'achever cette

1. Petitot : *Œuvres de Molière*, p. 489-490.

« comédie pastorale héroïque » ; il n'en avait composé que deux actes où l'intrigue est à peine nouée. Au point de vue des rapports avec l'Espagne, *Mélicerte* est cependant une pièce intéressante ; on y découvre l'élément que la *Diane amoureuse* de Montemayor avait mis à la mode jusqu'en France, et que les auteurs des comedias eux-mêmes avaient utilisé [1] ; ils aimaient à transposer ces sortes de pièces dans un milieu antique, comme Molière d'ailleurs ; ni les uns ni les autres au surplus ne se souciaient beaucoup de la « couleur locale ». Les derniers actes de *Mélicerte*, ceux qui n'ont pas été écrits, étaient réservés à l'élément héroïque ; ce qui eût encore rapproché Molière de la comedia. Mais ce n'est pas seulement par la *Mascarade espagnole* que *Mélicerte* fait songer à l'Espagne ; selon nous, cette agréable pastorale montre que l'esprit romanesque, nourri en France par le génie espagnol, agit sur Molière en dépit du caractère généralement réaliste de son œuvre...

1. Voir, par exemple, *El verdadero amante*, une comedia pastorale qui date de la première jeunesse de Lope de Vega. L'histoire amoureuse de Jacinto et Belarda s'y déroule dans un cadre de mythologie grecque.

Le Sicilien ou *l'Amour peintre*, « à-propos de carnaval de cour », est entièrement dans le goût espagnol ; Despois-Mesnard ne se refusent pas à admettre que Molière en ait rencontré l'idée « dans une comédie ou dans une nouvelle étrangère, soit italienne, soit espagnole », mais ils croient nécessaire de répéter une fois de plus qu'il ne commit pas de « plagiat », car il savait toujours, en empruntant, « garder son originalité ». Il n'est pas nécessaire de déclarer à tout propos, comme le font ces savants et consciencieux commentateurs, que Molière n'est pas un plagiaire : on ne peut le traiter ainsi, même si l'on découvre chez lui quelque imitation textuelle ; notre but, répétons-le encore à propos du *Sicilien*, est de marquer l'empreinte profonde du génie espagnol sur son œuvre, et il ne suffit pas, pour l'atteindre, de citer un texte de comedia ou de nouvelle où il ait puisé « quelques traits comiques »... Entre le *Sicilien* et le drame castillan il y a un rapport assez étroit, sans qu'on puisse désigner une comedia déterminée qui lui ait servi de modèle. Mahren-

Les Tirsis, Phillis, Amarillis ont peuplé la comedia avant de pénétrer dans le théâtre français.

holtz avait écrit au sujet de cette pièce que « la pensée fondamentale... en avait été développée avec un tragique puissant dans *Le peintre de son déshonneur* de Calderón »[1]. Le seul point commun des deux pièces est que, dans l'une et dans l'autre, la peinture est un stratagème qui favorise l'intrigue. Le *Sicilien* rappelle plutôt ces comedias gaies, de vive allure, où l'amoureux s'introduit auprès de celle qu'il aime, sous le déguisement d'un astrologue (*El astrólogo fingido* de Calderón), d'un maître de danse (*Maestro de danzar* de Lope), d'un médecin, d'un professeur, d'un tailleur (*Santiago el verde* de Lope), etc. Cailhava avait prétendu que « le voile qui facilite l'évasion d'Isidore » vient d'*El escondido y la tapada* de Calderón ; mais dans un grand nombre de drames castillans les femmes voilées (« tapadas ») se servent de la ruse d'Isidore et de Climène du *Sicilien* : ce trait peut donc aussi bien avoir été suggéré à Molière par quelque autre drame ou intermède espagnol. Ce qui importe, c'est d'établir qu'un lien général existe entre cette agréable comédie et le théâtre castillan

1. *Molière's Leben und Werke,* p. 200.

Or, l'intrigue et les personnages justifient, d'après nous, cette proposition.

Adraste, Isidore agissent exactement comme les amoureux de la comedia ; Don Pèdre, le jaloux importun, sorte d'Arnolphe plus comique, est dupé par des ruses fort à la mode chez les dramaturges espagnols. Le *Sicilien* exprime encore, entre autres, cette moralité de l'*École des maris*, « qu'on ne peut pas garder une femme, si elle ne se garde elle-même » : voyez le dialogue entre don Pèdre et Isidore (scène VI) où celle-ci formule cette sorte d'axiome. Hali, le valet d'Adraste, semble avoir vu le jour sous le ciel d'Espagne : les stratagèmes par lesquels il favorise l'amour de son maître pour Isidore, il les a appris à l'école des *criados* ingénieux de Lope et de ses successeurs ; il met dans ses raisonnements (XII[e] scène), à propos d'un soufflet, cette philosophie un peu aigre que Jodelet — à l'aide de Rojas — avait rendue populaire sur la scène française. Le *Sicilien*, la seule pièce de Molière où il y ait, comme dit Voltaire, « de la grâce et de la galanterie », est d'une allure romantique : Molière s'écarte ici de la voie frayée par la plupart de ses comédies ; il ne cherche

pas à « observer la réalité », il écrit, pour ainsi dire, sous l'impulsion du courant héroïco-romanesque. Nous reconnaissons, d'accord cette fois avec Despois-Mesnard, que, grâce à ses détails si fins et souvent si poétiques, grâce à la couleur éclatante de ses peintures, « Molière nous laisse la vive impression d'un pays où les passions, comme les coutumes, sont celles de l'Orient », nous dirions de l'Espagne qui, d'ailleurs, subit assez fortement l'influence de l'Orient. C'est encore l'Espagne qui donna l'idée à Molière de mêler les esclaves à une aventure « moderne ». Les Italiens purent le faire songer à des esclaves turcs comme Hali ou à des esclaves grecques comme Isidore, mais il en est surtout redevable à la comedia de Lope[1] où l'on rencontre très souvent des esclaves « moros » et « moras » dans des situations analogues à celles où se trouvent ceux du *Sicilien*. S'il est vrai que cette pièce est « un tableau vivant et exact de la Sicile au XVIIe siècle[2] » — telle est aussi l'opinion de Despois-Mesnard, — il convient cependant de ne pas oublier que la Sicile fut

1. Voir, par exemple, *La pobreza estimada*.
2. *Le Moliériste*.

longtemps soumise à l'autorité de l'Espagne où l'esclavage avait été le plus opiniâtrément maintenu : les mœurs qui se reflètent dans le *Sicilien* sont peut-être celles du temps et du lieu ; néanmoins, elles ne doivent pas être très différentes de celles que nous représente assez souvent le théâtre espagnol du XVIIe siècle.

Amphitryon a peu de rapport avec l'Espagne, bien que le quiproquo qui sert de fond à la pièce de Molière, ait été utilisé par plus d'un dramaturge castillan [1]. Un critique allemand, M. Bock [2], après avoir établi des rapprochements entre cette comédie et diverses pièces antérieures, était arrivé à cette conclusion que l'auteur d'*Amphitryon* avait utilisé, en dehors de Plaute et de Rotrou, la pièce espagnole de Perez Olivia (comedia de *Amphitryon*, une adaptation de la comédie de Plaute, datant d'environ 1530) et celle du portugais Camoëns. Il n'est pas impossible que, pour les détails de quelques carac-

1. Lope : *El palacio confuso* ; *Don Juan de Castro.* Moreto : *El parecido en la corte.* Alarcón : *El semejante à si mismo.*

2. *Molière's Verhältniss zu seinen Vorgängern.* Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Litteratur (Oppeln und Leipzig, 1888, tome X, p. 41-92).

tères, Molière ait mis à profit certains traits de la pièce « classique » de l'auteur espagnol, mais les rapprochements indiqués par le critique allemand sont presque insignifiants.

Cette amusante et spirituelle comédie nous semble plutôt rappeler la comedia par le parallélisme des amours du maître et du valet dans le contraste desquels les disciples de Lope savaient mettre beaucoup de variété, et, surtout, par le personnage de Sosie, qui nous paraît s'être parfaitement instruit auprès des *lacayos*, *criados* et *graciosos* : sa voracité, sa prudence, sa poltronnerie à la Sancho sont nuancées de couleurs espagnoles. Amphitryon est comme effleuré par le souffle de la comedia quand il se préoccupe de « l'honneur » ; son monologue du III[e] acte (scène III) est tout à fait dans le goût castillan : on croirait entendre les plaintes douloureuses d'un *caballero* qui se lamente sur « le déshonneur de sa maison ». Les déclamations d'Argatiphontidas qui « ne va point aux accords », qui n'écoute que la vengeance et qui croit que dans les affaires d'honneur, l'on doit commencer toujours « par bailler, sans aucun mystère, de l'épée au travers du corps » (III, 7), font bien

voir que la comedia héroïque ne fut pas étrangère à la formation de l'âme de ce faux capitaine thébain.

George Dandin doit beaucoup à l'Italie ; Despois-Mesnard jugent nécessaire de rappeler avec une insistance dont il convient de sourire que Molière, « observateur si clairvoyant des mœurs de son temps » aurait pu être amené par la réalité à traiter le sujet d'une victime de « l'alliance imprudente de la roture avec la noblesse ». C'est toujours le même *pium desiderium* que les faits démentent : car Molière, s'il voyait la nature à travers son tempérament, l'imitait surtout à travers les livres d'autrui ! Néanmoins *George Dandin* est une comédie excellente dont la bouffonnerie parfois outrée rappelle celle des *entremes* espagnols. L'influence de l'Espagne s'y faitelle sentir par ailleurs ? Quevedo ne ménageait pas les traits de sa véhémente satire aux personnages dans le genre de George Dandin [1], mais il nous paraît que c'est Lubin et Claudine qui se rapprochent le plus des *criados* et *criadas* des comedias. Lubin, paysan indiscret qui, par impru-

1. Voir aussi don Lucas, dans *Entre bobos anda el juego* de Rojas.

dence, livre le secret de son maître à George Dandin, le plus intéressé à le connaître, est un type fréquent dans la comedia [1] ; son amour pour Claudine est bien dans le goût du théâtre espagnol. La première scène du IIe acte où les deux amoureux se taquinent, ne serait pas déplacée dans une pièce (farce ou comedia) de son répertoire [2] ; quand on entend Claudine déclarer que « c'est la plus sotte chose du monde que de se défier d'une femme, et de la tourmenter », et qu'il vaut mieux se mettre à sa « discrétion » et la laisser agir à sa guise, on songe à la moralité de l'*Ecole des maris* qui, nous croyons l'avoir démontré, est aussi celle du drame castillan. Claudine semble y avoir puisé plus d'un argument de son spirituel plaidoyer en faveur de la femme.

Dans l'*Avare*, Molière imita surtout l'*Aululaire* de Plaute ; mais il ne négligea pas tout

1. Voir, par exemple, Capricho dans *Basta callar* de Calderón ; voir encore le dialogue entre Gibaja et Rafaela dans *Lo que son mujeres* de Rojas, p. 208-209.

2. Les paroles de Lubin : « Adieu, rocher, caillou, pierre de taille, et tout ce qu'il y a de plus dur au monde, » n'étonneraient pas de la part de quelque *gracioso* taquinant la *criada*, son amante.

à fait la littérature espagnole et Harpagon lui-même lui est redevable, directement ou indirectement, de plus d'un trait de son caractère. *Le Rico avariente* de Mira de Amescua et la pièce du même titre de Lope de Vega n'ont rien de commun avec la comédie de Molière ; dans *la Dame d'intrigue* ou le *Riche vilain* que Chappuzeau avait tiré de l'espagnol[1], on trouve « un vieillard soupçonneux et ladre au dernier point » dont l'original peut être Marquina de la *Fouine de Séville* d'Alonso de Castillo Solórzano ; Molière s'en est sans doute inspiré. Mais c'est encore une nouvelle de doña Maria de Zayas y Sotomayor qui fournit la plus forte contribution à la création de l'*Avare*. Cette nouvelle avait déjà été traduite par Scarron sous ce titre : *Le châtiment de l'avarice*, mais il est probable que Molière avait connu l'original (qui porte le même titre[2]) ; cette question n'a, d'ailleurs, qu'une importance toute secondaire. Retenons simplement que l'Harpagon espagnol

1. « Pourquoi, dit Chappuzeau, m'en voudrait-on plus mal qu'à tant d'autres du métier, qui ont volé sans le dire ». *Le Théâtre français*, éd. Georges Monval, Paris 1876. Préface, p. 9.

2. *El castigo de la miseria.*

de Solórzano fournit plus d'un trait plaisant et bien observé à la peinture du fesse-matthieu de Molière. Don Marcos, c'est le nom du héros de la nouvelle espagnole, est le type de l'avare amoureux et riche que trompe un coquin nommé Gamara, le pendant mâle, si l'on peut dire, de Frosine. Celui-ci fait jouer à sa complice, Isidore, la comédie de l'amour : puis l'un et l'autre prennent la fuite, en emportant l'argent et les meubles du vieux ladre qui pleure sa cassette comme le fera Harpagon [1]. « L'avare de Scarron, c'est déjà l'avare de Molière, » dit M. Anatole France [2] qui veut rendre à Scarron « un bien » que Molière lui a pris ; mais ne serait-il pas plus juste de n'avoir pas recours à la « méthode d'élimination » et de rendre ce « bien » à celui auquel il appartient en propre, au nouvelliste espagnol ?

En dehors des ouvrages que nous avons cités, la comedia [3] et plus encore, l'intermède

1. Dans une nouvelle d'Andres del Castillo : *La mort de l'avare* (Rib. t. XXXIII, 507), il s'agit d'un avare bourguignon que son fils est obligé de tromper et de voler même pour lui extorquer de l'argent.

2. *La Vie littéraire*, t. IV, 176.

3. Voir, par exemple, la peinture de l'avare dans la *Mal mariée* de G. de Castro.

espagnol ont souvent ridiculisé l'avarice et ont fourni à Molière quelques couleurs pour la peinture d'Harpagon. Dans la comedia d'Alarcón : *Il n'y a pas de mal qui ne puisse tourner à bien*, on trouve un avare don Ramiro, qui, par un trait de son caractère, rappelle à la fois Harpagon (acte IV, scène I) et tous les vieillards qui, chez Molière, sont esclaves de leur argent. Voici les plaintes que fait entendre sa fille à son sujet :

Son naturel avare
Me nuit à tel point
Que pour ne pas se séparer
De la dot que j'espère de lui,
Il résiste ; car il a pour l'argent
Plus d'amour que pour moi.

Dans un entremes de Calderón : *don Pegote*, le personnage de ce nom ne veut même pas rendre visite aux dames « pour ne leur donner ni le bonjour, ni l'assurance de ses divers sentiments. » La Flèche ne dit-il pas d'Harpagon que « donner est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais : je vous donne, mais je vous prête le bonjour »[1].

1. *Intermèdes espagnols*, traduits par M. Léo Rouanet, (Paris, 1897), *Notes*.

Frosine aussi nous paraît devoir plus à l'inspiration espagnole qu'à l'Italie. La Rufine de la *Dame d'intrigue* est une transposition de l'entremetteuse du même nom de *La Fouine de Séville* de Solórzano, mais toutes les variétés d'intrigantes et d'escroqueuses, proches parentes des vieilles hypocrites à la Macette, qu'on trouve dans le théâtre italien ou français antérieur à Molière, ont pour ancêtre la Célestine espagnole ; il n'y a donc pas lieu de s'étonner que, malgré la distance qui les sépare, Frosine la rappelle parfois. Du reste, elle aussi joue le rôle d'une *criada* pratique qui s'intéresse à l'intrigue amoureuse de sa maîtresse : ainsi quand elle intervient en faveur de l'amour de Cléante et de Mariane (acte IV, scène 1). Harpagon et Frosine ne sont pas les seuls que l'on puisse rapprocher des personnages dessinés par des auteurs espagnols. Valère qui se déguise en valet afin de servir son amour pour Elise, semble être découpé dans quelque comedia [1] ; les stratagèmes qu'il imagine pour différer le mariage

1. C'est à *l'Héritier ridicule* de Scarron que Molière a emprunté le trait; mais l'original de cette pièce est *El mayorazgo figura* de Castillo Solórzano.

redouté, les restrictions mentales dont il use (acte I, scène V, p. 87), en feignant d'y consentir, rappellent la manière de se comporter d'un amoureux espagnol. Mais le couple de Cléante et de Mariane, en particulier, se trouve dans des situations analogues à celles que les auteurs de comedia avaient utilisées ; leurs ruses d'amour sont d'origine plutôt castillane qu'italienne. La scène où Cléante, après avoir dit à Mariane une impertinence, sous prétexte de lui faire un compliment, répare son impolitesse en lui disant des douceurs, est tirée des XIV[e] et XV[e] scènes du II[e] acte de *La discreta enamorada* de Lope, ainsi d'ailleurs que d'autres épisodes de la rivalité amoureuse du père et du fils (acte III, scène VII) ; à la chaleur passionnée avec laquelle Cléante exprime les sentiments que Mariane lui inspire, nous reconnaîtrions le lyrisme de la comedia, même si la pièce citée de Lope ne nous donnait pas la preuve directe d'une influence espagnole. Despois-Mesnard reconnaissent que le « phénix des génies » avait « imaginé une situation qui offre quelque analogie avec celle de *l'Avare*, de Molière »[1] ;

1. *Œuvres de Molière*, t. II, p. 341. Notice de l'*Ecole des maris*.

mais il n'y faut voir, d'après eux, « qu'un de ces lieux communs du théâtre », et « la même idée » pouvait être « naturellement offerte à plusieurs sans qu'il y ait à supposer des réminiscences. »[1]. C'est toujours le même argument « des lieux communs » et des « coïncidences naturelles » : le mauvais sort de Molière veut-il qu'il n'imite que des lieux communs ? ou bien ses commentateurs veulent-ils, en les qualifiant ainsi, diminuer la valeur de ses imitations ?

Les deux scènes (I, 8 et IV, 2) que Molière emprunta à la *Belle Plaideuse* de Boisrobert, dérivent probablement aussi du théâtre espagnol qui était la source de presque toutes les pièces de cet auteur. Quant au dénouement romanesque de l'*Avare*: la reconnaissance de Valère et de Mariane par leur père Anselme, c'est le ressort qui dans beaucoup de pièces espagnoles ou italiennes délie la situation : il n'est point nécessaire de remonter aux *Esprits* de Larivey pour en trouver l'origine.

Tous ces emprunts n'empêchent pas cependant qu'Harpagon soit le type achevé de l'avare

1. Tome VII, p. 25.

dont Balzac seul pourra donner une image plus parfaite. Despois-Mesnard soutiennent qu'en peignant « une passion, qui, au fond, est restée la même, Molière l'a marquée du caractère contemporain » : ils auraient pu épargner à l'auteur de l'*Avare* cette louange qu'ils répètent à tout propos ; ce caractère « contemporain » n'est pas très visible ; mais admettons qu'il existe : est-ce un mérite si particulier d'être un homme de son siècle ?

Monsieur de Pourceaugnac, pas plus que les autres personnages de Molière, ne fut peint uniquement d'après nature ; l'Espagne, qui avait ébauché plus d'une variété de ce type, pouvait lui fournir quelques railleries à l'adresse de ce « marquis de nouvelle fonte. » Rojas (*Don Lucas del Cigarral*) et Solórzano en particulier excellèrent à porter sur la scène ces prétendants lourds et ridicules qu'une parenté assez intime unit à la famille des Pourceaugnac français. Il y a, dans une pièce de Calderón, jouée en 1649, *Guardate del agua mansa*, un provincial balourd et grossier dupé par tout le monde : don Toribio, qui fait songer à de Pourceaugnac. Il doit épouser une jeune fille, Eugenia ; mais il se con-

duit si sottement, est si ridicule et se rend tellement insupportable que le père même finit par déclarer « qu'il ne peut pas donner pour maître à sa fille un homme si bête ». Grotesque et caricatural, il a quelque chose de la brutalité et du matérialisme épais du Sganarelle de Molière ; il fait même songer à George Dandin, quand sa gaucherie lamentable le met dans l'impossibilité de prouver au père de sa fiancée qu'elle lui est infidèle ; et pourtant sa jalousie s'alarme justement (III, scène XI). Il se fâche contre les chevaliers élégants et bien ajustés qui se promènent devant la maison où demeurent sa belle et sa sœur, à peu près comme Molière contre « les marquis ridicules » ; il n'aime pas leurs manières affectées et la frivolité distinguée de leur allure ; il est convaincu que lui seul est vraiment grand seigneur, car il est « de la montagne » ; il est, comme de Pourceaugnac, fier de sa personne qu'il croit excellente et de la noblesse de ses ancêtres. La sœur d'Eugénia lui fait accroire qu'elle va lui fournir le moyen d'être sûr de l'infidélité de sa fiancée, don Toribio, rappelant cette fois M. Jourdain, s'écrie :

Si mes aïeux entendaient ceci,
Que diraient-ils ?

Chez Calderón, comme dans *M. de Pourceaugnac*, il s'agit d'empêcher un mariage odieux pour la jeune fille, et, ici comme là, le caractère bouffon du prétendant rend cette tâche aisée. Parmi les plaisanteries qui ne sont pas toutes de bon goût, dont on accable l'entreprise amoureuse de ce fantoche, plus d'une est de couleur espagnole. Peut-être même le clystère qu'on veut imposer à M. de Pourceaugnac a-t-il été préparé en Espagne. Dans un intermède de Benavente : *Las burlas de Isabel*, dans une nouvelle de Solórzano : *Les aventures du bachelier Trapaza*, on procède à cette opération d'une façon aussi burlesque que chez Molière[1]. La scène amusante où Eraste prétend se faire reconnaître de Pourceaugnac, quoiqu'ils ne se soient jamais vus (I, 4), peut lui avoir été suggérée par un « entremes » ou une comedia ;

1. Le conte de d'Ouville : *D'un à qui l'on fit donner un lavement par force* et la sixième scène de la *Désolation des filous* de Chevalier où l'on joue un mauvais tour à Guillot, ont aussi pu aider l'inspiration de Molière. Dans la *Visita de los chistes* il y a une procession grotesque « où les apothicaires avec leur arme en arrêt semblent viser quelque Pourceaugnac espagnol. » Martinenche : *Molière et le th. esp.*, p. 219.

dans la pièce de Rojas : *Abre el ojo*, don Julian veut nouer connaissance avec un *regidor* de la même façon indiscrète ; il ne l'a jamais vu et cependant il s'enquiert auprès de lui de la santé de tous ses parents[1]. L'accusation dont Pourceaugnac est victime, d'avoir séduit une femme et de l'avoir abandonnée en lui laissant de jeunes enfants, est encore une ruse fréquente dans le drame et la nouvelle espagnols du XVIIe siècle ; il se peut que Molière l'ait puisée dans le *Marquis ridicule* ou la *Comtesse faite à la hâte* de Scarron, dont l'origine est sans doute espagnole[2]. Au surplus, il y a une scène semblable dans la pièce de Tirso : *Il n'est pire*

1. Peut-être les pages 105-108 de « l'histoire espagnole » de Boursault : *Ne pas croire ce qu'on voit* ont-elles inspiré ici Molière. Il est vrai que l'impression date de 1670, et *M. de Pourceaugnac* est de 1669 ; mais Molière a très bien pu se servir de l'original à l'existence duquel je crois, avec M. Martinenche (*Mol. et le th. esp.* 204) bien que ni lui, ni moi, nous n'ayons pu le voir jusqu'à présent. Les dates ne tranchent pas toujours une question d'influence, surtout quand des arguments d'une valeur, pour ainsi dire, intrinsèque, en affaiblissent le témoignage.

2. Quelques traits analogues se retrouvent dans les scènes IX et X entre M. Oronte et Crispin du *Crispin rival de son maître*, de Lesage.

sourd... : Cristal, « homme d'intrigue », a recours à des stratagèmes du genre de ceux qu'on emploie contre Pourceaugnac ; il fait croire à la dame que don Fadrique veut épouser, mais dont son maître est amoureux, que le prétendant a déjà deux femmes et des enfants ; il va même jusqu'à l'accuser de faux monnayage et veut le faire arrêter par des gens de police...

Enfin, les hommes déguisés en matassins qui, dans *M. de Pourceaugnac*, dansent en jouant de l'épée, « ne font que reprendre l'exercice des matachines espagnols, en leur *dansa de espada* »[1]. On trouve « des danzantes, con espada », entre autres, dans la comedia de Lope, intitulée : *La corona merecida*[2]. Notons encore, à propos du patois qu'on rencontre dans cette pièce de Molière ainsi que dans un grand nombre d'autres, qu'il n'est pas rare que les dramaturges espagnols en fassent usage.

Les Amants magnifiques, dont le sujet avait été indiqué à Molière par le roi qui « voulut qu'on représentât deux princes qui se dispu-

1. Fournier : *L'Espagne et ses comédiens*, p. 494.
2. Calderón, *Cefalo y Pocris* : il y a là « un torneo en forma de matachines ».

teraient une maîtresse en lui donnant des fêtes magnifiques et galantes », est une comédie du « genre héroïque »[1] ; c'est dire que Molière fait un nouvel écart « romantique » et qu'il se rapproche du monde où s'agitaient les nobles chevaliers de la comedia. La rivalité d'amour de deux grands pour une princesse qui épousera l'humble et discret soupirant, qui l'attend depuis fort longtemps, n'est-ce pas un thème qui convient parfaitement au théâtre espagnol dont les aventures d'amour extraordinaires constituaient l'élément essentiel ? Même si Molière ne s'était pas inspiré de *Don Sanche d'Aragon* de Corneille qui doit beaucoup au *Palacio confuso* de Lope[2], *les Amants magnifiques* porteraient l'empreinte profonde de l'héroïsme de la comedia. La plupart des personnages ont l'allure espagnole :

1. Voltaire : *Sommaire des Amants magnifiques.*

2. « N'était-ce sa date, qui est 1650, disent Despois-Mesnard à propos de *Don Sanche*, on y aurait soupçonné les mêmes allusions » aux amours de Lauzun et de la grande Mademoiselle. L'origine de la pièce de Corneille tteste, sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à « la date », qu'elle ne présente qu'une analogie fortuite avec l'histoire des amours des personnages cités.

au début de la pièce, la scène entre Sostrate et Clitidas fait l'impression d'une ouverture de comedia [1]; l'amoureux est tellement absorbé par sa passion que, se parlant à lui-même, il n'aperçoit pas Clitidas s'efforçant en vain de lui adresser la parole ; il s'exprime dans une langue à la fois tendre et respectueuse, comme les hidalgos, quand il se trouve en présence de celle qu'il adore (IV, 4) ; il fait même songer à Segismundo de la *Vie est un songe*, de Calderón, quand, craignant les revers de la fortune qui s'est montrée propice, il s'écrie : « Ciel ! n'est-ce point ici quelque songe glorieux par lequel les dieux me veulent flatter, et quelque réveil malheureux ne me replongera-t-il point dans la bassesse de ma fortune ? (V, 2) » Carlos, de *Don Sanche*, ne s'exprimait pas autrement[2] dans une situation analogue, ce qui expliquerait la parenté du héros de Molière, de Corneille et de Calderón, et ferait de Sostrate un des ancêtres de la lignée des Hernani, des Ruy Blas, etc.

1. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, dans *La traicion busca el castigo*, don Andres se conduit exactement de la même façon, p. 243.

2. Je crains encore du sort un revers ridicule.

L'attitude d'Ériphile ressemble aussi beaucoup à celle des héroïnes altières des dramaturges castillans ; bien qu'elle aime un homme d'un rang inférieur au sien, elle sait ce qu'elle doit à son « honneur » : « j'aurais assez de pouvoir sur moi-même, dit-elle, pour imposer silence à cette passion, et me mettre en état de ne rien faire voir qui fût indigne de notre sang » (IV, 1), c'est ainsi que parlaient, en de telles conjonctures, les *damas* de Lope ou de Calderón. C'est vraiment un « lieu commun » de la « comedia héroïque » de laisser au véritable amoureux le soin de choisir entre deux rivaux, comme on le fait pour Sostrate qui est l'arbitre des deux amants magnifiques ; les femmes elles-mêmes aiment à placer l'élu de leur cœur dans cette situation pénible dont l'issue pourra favoriser leur désir secret, sans que l'*honor* soit « compromis » ; enfin l'aventure merveilleuse qui permet à la princesse d'épouser celui qu'elle aime, est aussi dans le goût romanesque du drame espagnol[1]. Clitidas, « plaisant de

1. Il y a, dans l'*Arcadia* de Lope, une scène analogue à celle des *Amants magnifiques* ; Cardenio, pour favoriser l'amour d'Anfriso, « se cache derrière la statue de

cour », reproduit, avec quelques modifications, le Moron de la *Princesse d'Élide*, — à laquelle les *Amants magnifiques* ressemblent par certains côtés ; — il est, lui aussi, bien que plus sérieux et plus digne, de la famille des « graciosos » espagnols. Despois-Mesnard font remarquer que « Molière, six ans plus tôt, avait « imaginé » quelque chose de semblable dans la *Princesse d'Élide!* » C'est trop oublier un certain Moreto qui, dans Polilla, lui avait donné un excellent modèle pour son Moron... Clitidas profite, en outre, des leçons du Tristan du *Chien du Jardinier* de Lope.

Le Bourgeois gentilhomme n'est pas aussi éloigné, par les types et les mœurs qu'il représente, de la vie espagnole du XVIIe siècle que le caractère « contemporain » et « français » de cette comédie-ballet pourrait le faire supposer. M. Jourdain, s'il avait franchi les Pyrénées, aurait

Vénus et prête à la déesse un oracle aussi menteur que celui d'Anaxarque. » Mart., *Mol. et le th. esp.*, 197. Les satires lancées contre l'astrologie se trouvent aussi dans cette comedia de Lope ; elles sont, du reste, fréquentes dans le théâtre et dans les nouvelles. Quevedo, dans ses poèmes, n'épargne pas non plus les Anaxarque espagnols.

certainement rencontré plus d'un compagnon dans ce pays où sévit, au début du XVIIe siècle en particulier, une véritable furie d'ennoblissement qu'attaquaient aussi bien les poètes satiriques que les moralistes. Dans *l'entremes del aguador* de Moreto [1], on trouve même une sorte de pendant féminin au bourgeois vaniteux de Molière : il s'agit d'une femme, entichée de noblesse que son mari, grâce à des railleries, parvient à guérir de ses prétentions. Les mauvais tours qu'on joue à M. Jourdain ont une saveur picaresque : ce n'est donc pas par l'effet d'un pur hasard que certains passages du *Bourgeois gentilhomme* offrent des analogies avec le *Francion*, de Sorel, qui s'inspira beaucoup des romans issus de la lignée de *Lazarillo* [2].

Mais c'est le *Don Quichotte* de Cervantès — nous avons déjà constaté son influence sur l'œuvre de Molière — qui semble avoir suggéré

1. *Rasgos del ocio*, 1661. British Museum.

2. Voir, sur cette imitation de la plaisanterie à l'adresse du pédant Hortensius, le livre de M. Emile Roy : *La vie et les œuvres de Charles Sorel* (Paris, 1891), p. 147. Quant aux emprunts faits par *Le bourgeois gentilhomme* aux *Lois de la galanterie*, où il y a aussi plus d'un élément espagnol, v. p. 155 du même ouvrage.

certains traits amusants de cette comédie. En assistant aux farces que l'on fait à M. Jourdain, plus d'une plaisanterie que le duc et la duchesse préparent à Sancho Panza (IVe livre) nous revient en mémoire. En revanche, Mme Jourdain semble avoir hérité du bon sens de la femme de l'écuyer qui deviendra gouverneur de Barataria : cela est surtout visible dans la scène où elle se refuse à prendre un gendre dont la condition est supérieure à la sienne (voir surtout le IIIe acte, scène XII, et le 5e chap. de la deuxième partie du *Don Quichotte*). La réplique de M. Jourdain à sa femme obstinée dans son propos, vient aussi de Cervantès [1], de même que le compliment ampoulé qu'il adresse à Célimène (III, 19) est du style des déclarations amoureuses qu'ironisait le créateur « du chevalier de la triste figure ».

On pourrait montrer que le maître d'armes emprunte à l'Espagne plusieurs phrases de son discours (II, sc. 2 et 3), car Molière s'inspire ici de Rojas, à travers le *Jodelet duelliste* de Scarron ; il

1. Fournier : *L'Espagne et ses comédiens*, p. 495, est d'avis que Molière doit ce trait à la trilogie du roman de Cervantes par Guérin du Bouscal.

y aurait lieu peut-être de rechercher si le comte Dorante invitant sa maîtresse à souper dans une maison étrangère qu'il fait passer pour sienne, n'est pas une réminiscence du *Servir á señor discreto* de Lope, où le comte riche et puissant permet au pauvre don Pedro de traiter sa dame dans sa maison jusqu'au jour de leur mariage ; il serait possible aussi de trouver l'indication de la « turquerie » dans le théâtre espagnol, le travestissement plaisant en *turcos*, *moros*, etc., étant assez fréquent dans les comedias ironiques[1], mais nous ne voulons insister ici que sur la peinture de l'amour à la manière espagnole. Nous avons déjà signalé à plusieurs reprises que Molière adopte un procédé des dramaturges castillans en opposant aux maîtres leurs serviteurs : les amours de Cléonte et de Lucile traversent toujours des phases semblables à celle de Covielle et de Nicole : le dépit amoureux, la réconciliation se développent parallèlement, avec des détails presque identiques, pour les deux couples qui vont jusqu'à user, dans des situations analogues, du même langage. Les 8e, 9e et 10e scènes

1. Voir : *La boba para otros y discreta para si*, de Lope ; *El desafio de Carlos Quinto*, de Rojas.

du IIIe acte sont d'essence si espagnole qu'on croit lire des passages de comedia. Et ce qui contribue à donner cette impression c'est que Molière semble employer parfois les expressions mêmes des auteurs castillans ; ainsi quand Lucile se justifie devant Cléonte, en lui disant : « l'aventure dont vous vous plaignez a été causée ce matin par la présence d'une vieille tante qui veut à toute force que la seule approche d'un homme déshonore une fille, qui perpétuellement nous sermonne sur ce chapitre, et nous figure tous ces hommes comme des diables qu'il faut fuir », elle nous décrit la *tia* espagnole telle qu'elle est peinte dans un grand nombre de comedias : voyez plutôt *La tia y la sobrina* de Moreto [1].

Les fourberies de Scapin sont d'essence italienne, et l'on y découvre à peine quelques éléments espagnols. Bien que la comedia fourmille de valets ingénieux, prêts à inventer toutes

1. C'est dans le *Bourgeois gentilhomme* que se trouvent les vers espagnols (troisième ballet) que, selon toute vraisemblance, Molière avait écrits lui-même ; ajoutons que les parties burlesques entremêlées de chansons et de danses de cette pièce rappellent les éléments semblables des farces espagnoles.

sortes de tours dans l'intérêt de leurs maîtres, ceux que joue Scapin à Argante et à Géronte, tiennent plutôt de la perversité italienne que du goût picaresque. Il est probable que les scènes empruntées au *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac proviennent d'une source espagnole, car c'est au delà des Pyrénées que cet auteur allait généralement chercher son inspiration ; quant au dénouement des *Fourberies de Scapin*, il a tout le romanesque d'une comedia.

La comtesse d'Escarbagnas, cette sotte « pecque provinciale » est une espèce de précieuse ridicule entichée « des belles manières du grand monde », un de Pourceaugnac du sexe faible ; elle pourrait figurer dans la galerie des portraits grotesques, tracés par les auteurs de la comedia ironique [1] où l'on tire d'heureux effets des usages de la *corte* et de ceux de la province. Les représentants de la robe et de la finance, MM. Thibaudier et Harpin pourraient être rapprochés du *regidor* [2] que bafouent assez souvent les farces bouffonnes de l'Espagne. Mais

1. Voir *Entre bobos anda el juego* de Rojas.

2. Voir, par exemple, don Martin de Herridor, dans *De fuera vendrá...* ou *La tia y la sobrina* de Moreto.

la ruse d'amour à laquelle Julie et le vicomte ont recours, est bien espagnole. Nous ne serions pas surpris que Molière l'eût empruntée à *La tia y la sobrina* de Moreto : le galant fait semblant de faire la cour à la tante, et c'est de la jeune nièce qu'il est amoureux, stratagème qui était très à la mode chez les hidalgos [1]. Le sonnet du Ier acte (scène I) où il y a une pointe de gongorisme, n'est pas « à l'italienne », comme le disait Auger [2], mais à « l'espagnole ». Enfin, il y a dans *La comtesse d'Escarbagnas* un trait comique qui semble avoir eté inspiré par *Marthe la pieuse* de Tirso de Molina. On se souvient de la leçon de latin que récite le jeune comte (scène VII) ; sa mère y voit une grossièreté qui la met en colère et lui fait dire au précepteur : « ce Jean Despautère-là est un insolent, et je vous prie de lui enseigner du latin plus honnête que celui-là ». Or, on trouve dans la comedia de Tirso un passage du même genre et qui produit l'effet comique que voulut provoquer Molière : « Quis putas ? Quae pu-

1. Voir, par exemple, *Mudarse por mejorarse* d'Alarcón.

2. Despois-Mesnard, t. VIII, p. 559.

tas » : je ne veux pas apprendre un latin si licencieux », s'écrie doña Marthe quand elle entend don Felipe lui parler dans cette langue.

Dans les *Femmes savantes*, comme dans les *Précieuses ridicules*, dont cette comédie n'est, pour ainsi dire, que la suite, Molière s'est fort inspiré du théâtre espagnol, bien que le sujet et les caractères portent, comme dit M. Mesnard, « la date du jour, presque de l'heure où ils ont été mis sur la scène. » Il y avait des « femmes savantes » en Espagne au XVIIe siècle, comme il y en avait en France au temps de Molière, et les auteurs castillans s'en sont moqués avant lui. On trouve dans la comedia des types de femmes qui rappellent même un peu les « féministes » de nos jours : ainsi Laura de *La vengadora de las mujeres* de Lope [1] refuse d'épouser qui que ce soit parce qu'elle est l'ennemie du mariage d'abord, mais surtout parce qu'elle veut consacrer sa vie à la défense et à la glorification de la femme ; on ne célèbre, d'après elle, que les exploits des hommes, tandis que les femmes sont

1. Telle est encore doña Juana dans *Les merveilles du dédain*, de Lope.

toujours blâmées et traitées de folles, perverses, inconstantes et adultères (I, 1) ; elle veut les venger des injures dont le sexe fort les accable. Cette femme fait songer parfois à Philaminte exposant à Trissotin le plan de son académie (III, 2). Le type d'Armande, comme nous croyons l'avoir démontré à propos des *Précieuses ridicules*, est plus fréquent encore ; elle est de la famille de Bélise de *Los melindres de Belisa* et *Las bizarrias de Belisa* de Lope ; elle lui ressemble par presque tous les traits de son caractère ; elle souffre aussi de l'indifférence d'un galant, et sa rivalité avec Lucinde est du même genre que celle d'Armande et d'Henriette.

Beaucoup de passages des *Femmes savantes* sont encore empruntés à la comedia de Calderón : *On ne badine pas avec l'amour*[1]. Le dramaturge

1. Schmidt (Fr. W. Val.), dans son excellent livre sur Calderón (Elberfeld, 1857), p. 99, constate que le nom de Bélise vient de la *Los melindres de Belisa* de Lope ; il reconnaît d'ailleurs que Molière mit à contribution cette comedia aussi bien que la pièce de Calderón. Il n'y a que Moland et Humbert qui le nient, ce dont il convient de sourire. M. Mesnard qui cite des passages analogues des *Femmes savantes* et de la pièce de Calderón, n'est pas certain « que l'une ait été inspirée par l'autre. » Il croit encore à des rencontres fortuites : il ne peut renon-

espagnol oppose deux caractères de femme différents : la plus jeune, Léonor, est aimable, gracieuse et prête au mariage comme Henriette, sans avoir toutefois la supériorité de son esprit[1] ; l'autre, Béatrix est altière, savante et dédaigneuse à l'égard des hommes, à peu près comme Armande. Elle écrit aussi des vers, sait le latin et parle un langage *culto* : pour elle, la servante est une « fámula », la glace « un sortilège de cristal » (hechizo de cristal), le gant un « quiroteca » etc. Le contraste comique qu'il y a, chez Molière, entre le langage de Martine et celui de ses maîtresses précieuses se trouve assez fortement accusé dans la pièce de Calderón ; Béatrix reproche aussi, avec véhémence, son ignorance à sa servante, elle corrige à tout moment ses expressions barbares ; elle lui en veut de ne pas comprendre son langage « latinisé » et « grécisé »

cer à sa manière habituelle de « détruire » l'influence espagnole. Cependant elle est d'une lumineuse évidence.

1. Henriette est comparable aussi à doña Francisca de *La tante et la nièce* de Moreto, surtout dans la scène où celle-ci (II, 6) reproche à sa tante, avec une fine ironie et une verve spirituelle, de lui avoir décrit le mariage comme une chose horrible, tandis qu'elle coquette avec son fiancé et qu'elle veut l'épouser.

(I, 6) et de ne pas être assez versée dans la littérature pour pouvoir trouver les livres savants qu'elle lui demande. Elle est, avec sa sœur, d'une sévérité extrême, elle la menace de révéler son intrigue amoureuse à leur père qui, lui, nous fait souvenir à la fois du Gorgibus des *Précieuses ridicules* et du Chrysale des *Femmes savantes*. Don Pedro s'accuse d'avoir été trop indulgent avec sa fille « melindrosa, crítica, enfadosa », en lui permettant de se nourrir de lectures de toute espèce qui lui ont tourné la tête. Il ne veut plus de livres latins, car :

> Quelques *Heures*, dans la langue du pays,
> Suffisent à une femme,
> Qu'elle sache filer, broder, coudre
> Seulement et laisse l'étude
> A l'homme (Acte II, sc. IX)

et il finit par menacer sa fille de mort si elle s'avise de « nommer quelque chose autrement que par son nom propre. » Molière utilisa tous ces traits, en s'inspirant en outre, pour le couplet fameux du bonhomme Chrysale, des principes d'un autre personnage du drame de Calderón ; car don Pedro n'est pas seul à combattre la

femme désireuse d'une culture trop approfondie : comme Chrysale qui a un allié en Clitandre, don Pedro en trouve un en don Diego qui professe aussi qu'il suffit pour une femme de savoir faire œuvre de ses doigts et qu'il n'est pas bon qu'elle s'occupe de grammaire et de poésie (I, 4)[1]. Du reste, ces théories reflètent la conception de tous les dramaturges espagnols qui les expriment si souvent qu'elles deviennent un lieu commun[2]. Octavio dans *La dama boba*, de Lope, Julio dans *La boba para otros y discreta para si*, du même auteur, pour ne citer que deux exemples, condamnent aussi les femmes que le pédantisme rend hautaines et préfèrent celles qui savent « donner naissance à leurs fils et les élever »[3]. Les mêmes doctrines se retrouvent encore dans la nouvelle espagnole ; c'est par l'intermédiaire

1. Chappuzeau, dans *l'Académie des femmes*, où l'on trouve des passages dont l'analogie avec les boutades de Chrysale est frappante, s'inspire également de Calderón.

2. Dans *El mejor mozo de España*, de Lope, on peut lire cette sentence : « Trois choses paraissent bonnes : le religieux priant, le chevalier brave aiguisant l'acier de son épée et la femme filant », p. 611.

3. *La boba para otros*, p. 531.

d'*El prevenido engaño* qu'elles passent dans *l'Ecole des femmes* : il n'y a donc pas lieu de s'étonner de la ressemblance de ce qui concerne ce que doit savoir une femme dans la *Précaution inutile* de Scarron et des passages relatifs au même sujet qu'on trouve chez Molière [1].

Au surplus, il y a dans la comedia *Les bizarreries de Bélise*, de Lope, un type de valet qui raille d'autre manière les pédants ; Carrillo ne s'en prend pas aux femmes, il se moque des hommes qui se croient grands parce qu'ils savent le latin ; cependant il n'y a rien là de si extraordinaire : « ya mi alezan latiniza », dit-il ; lui aussi, il a lu Pline, Horace, Lucain ; on peut être docte sans en porter les signes extérieurs : ce n'est pas le bonnet qui fait le savant, pas plus que l'épée ne rend brave celui qui la porte. Ce genre de plaisanteries ne fut pas sans doute sans exercer quelque influence sur Molière quand il composa les personnages de Vadius et de Trissotin ; ils ont beau être « contemporains » et « français », cependant bien des traits de leur physionomie viennent de la comedia. Voici, par exemple, comment Pasquin se dépeint.

1. Morillot : *Scarron et le genre burlesque*, p. 366-368.

lui-même dans *Le schisme en Angleterre*, de Calderón :

Je suis poète,
Et ainsi, nuls vers ne me plaisent
S'ils ne sont les miens propres :
Les autres ne valent rien (p. 221).

N'est-ce pas une esquisse hâtive du poète que Molière ridiculise dans le *Misanthrope*[1] et dans les *Femmes savantes* ? On pourrait multiplier ces exemples qui confirment cette opinion que l'analogie des mœurs de France et d'Espagne amena les auteurs des deux pays à écrire les mêmes satires des mêmes travers. Cela apparaît avec une évidente netteté lorsqu'on cherche l'origine de la Bélise des *Femmes savantes*.

Je ne sais s'il existait réellement de telles femmes en France au XVIIe siècle ; j'ai tendance à croire que Molière poussa son dessin jusqu'à la caricature. En tout cas, cette caricature est espagnole : Lope en traça une semblable dans *La discreta enamorada* et Moreto dans la *Tia y*

1. Il y a même dans *Los ramilletes de Madrid* une querelle littéraire sur le Tasse et l'Arioste et les poètes espagnols, qui fait songer à celle que provoque le sonnet d'Oronte.

la sobrina, pour le personnage de la tante. C'est de là que provient l'Hespérie des *Visionnaires*, de Desmarets ; quoi qu'il en soit, le rôle de cette tante est textuellement reproduit de la pièce de Moreto dans *Le baron d'Albikrac*, de Th. Corneille, et Molière, selon la sage remarque de M. Mesnard, « pourrait bien l'avoir imitée lui-même dans quelques traits du rôle de Bélise ». Grâce à « la méthode d'élimination », M. Mesnard se trompe une fois de plus. Mais en admettant même que Molière ne se soit inspiré d'aucune de ces figures, — ce qui est impossible, — sa Bélise n'en serait pas moins un type espagnol qui paraîtrait même mieux à sa place en Espagne qu'en France, malgré les extravagances des Philaminte, des Armande, des Cathos et des Magdelon. Le pays de don Quichotte convenait davantage à cette femme que hante l'idée de mille galants chimériques, et sa conception de l'amour la range dans la famille du chevalier de la Manche. Signalons encore que Moreto avait créé, dans *El lindo don Diego*, un rôle d'homme qui fait, pour ainsi dire, pendant à Bélise ; don Diego, qui est très beau, s'imagine que les femmes qu'il croit toutes amoureuses de

lui, sont toujours à ses côtés pour lui faire leur cour [1].

Le malade imaginaire est une farce où la satire des médecins est si poussée et si âpre qu'elle passe pour tout à fait grotesque. Malgré l'apparence philosophique de l'opinion de Béralde, par la bouche duquel Molière a « nié absolument qu'il pût y avoir un art de guérir et affirmé que la nature suffit toujours à se tirer elle-même et sans secours du désordre où il lui arrive de tomber », les « tueurs d'hommes » sont traités avec la même cruauté que dans ces *entremes* bouffons où le médecin et l'apothi-

1. Quelques critiques, entre autres Schack (*Geschichte*, III, 448), sont d'avis que Molière puisa aussi dans *La presumida y la hermosa* de Fernando Zarâte, où l'on trouve aussi une sorte de précieuse qui s'oppose à une jeune fille dans le genre d'Henriette. Notre comparaison des deux pièces n'a pas confirmé l'opinion de Schack; il nous semble plutôt que c'est en écrivant les *Précieuses ridicules* que Molière put se souvenir d'un passage de cette comedia. Dans le drame espagnol, au Ier acte (scène V), un valet, déguisé en seigneur, se vante devant les dames de ses exploits au siège de Bredá ; il veut même leur montrer les blessures qu'il a reçues sur la poitrine : Mascarille n'agit pas autrement dans la douzième scène des *Précieuses ridicules* en parlant du siège d'Arras, etc.

caire sont constamment bafoués. Linguet avait même traduit un intermède espagnol[1] sous le titre : *Le malade imaginaire*, où Molière put trouver quelques-unes des railleries dont il accable son hypocondre ; du reste, la plupart de ces plaisanteries sont du même ordre que celles de l'*Amour médecin*, du *Médecin malgré lui* et de *Monsieur de Pourceaugnac* : nous avons déjà indiqué leur parenté avec la satire des médecins castillans. Il y a dans *Le malade imaginaire* une autre réminiscence de l'Espagne : c'est la ruse de Cléante travesti en maître de musique pour parvenir auprès de la fille d'Argan ; sa confession d'amour (acte V, scène II), dans le goût pastoral, vient de la comedia de Rojas : *Le jeu roule entre les sots*, peut-être directement, peut-être par l'intermédiaire de l'adaptation qu'en avait faite Th. Corneille dans son *Don Bertran de Cigarral*. Les scènes burlesques qui se rattachent au rôle de

1. *Don Juan Rana comilon*, t. IV, p. 165. Dans le *Moliériste* (sept. 1886) on a même signalé une analogie qui existe entre cet intermède et *M. de Pourceaugnac*. Voir encore *La gloutonnerie de Juan Rana* (trad. Rouanet, p. 77).

Toinette (III acte, VII et VIII scènes) ne sont pas non plus sans avoir leurs analogues dans la comedia aussi bien que dans les intermèdes espagnols[1].

1. Quant à l'idée d'origine espagnole du premier intermède du *Malade imaginaire*, voir Despois-Mesnard, t. IX, p. 336-337.

IV

La comédie de Molière et le théâtre espagnol.

Nous allons tenter ici une comparaison sommaire de l'œuvre de Molière et de la comedia ; elle nous permettra de discerner ce qui distingue ces deux genres et de décider, en meilleure connaissance de cause, s'il convient de considérer le poète comique français comme supérieur ou inférieur aux auteurs dramatiques castillans. Peut-être nous objectera-t-on qu'une telle entreprise est à peine justifiable, car la comédie de Molière devra être mise en parallèle avec les drames d'un grand nombre d'auteurs étrangers ; mais le comique français résume les efforts de tous ses prédécesseurs ; son œuvre est l'aboutissant et le symbole de toute la comédie française ; ainsi donc, comparer Molière à plusieurs dramaturges espagnols dont il s'est inspiré, ce n'est pas l'engager dans une aventure dont il ne

puisse sortir à son honneur ou lui faire tort injustement.

La « création » de la comédie se rattache, selon la conception de la plupart des critiques français, au nom de Molière, comme le nom de Lope de Vega est synonyme de fondateur de la *comedia nueva* qui n'observe pas la distinction de la comédie et de la tragédie. Ainsi s'impose, pour ainsi dire, la comparaison des rôles que jouèrent ces auteurs dans les théâtres de leurs pays respectifs. Un critique anglais avait déjà tenté ce parallèle : « De son temps, dit Lewes en parlant de Molière, les farces et les pièces improvisées qui égayaient la foule étaient peut-être moins artistiques encore que les pièces qui égayaient le public espagnol lorsque Lope de Vega apparut. Pourtant Molière avait créé la comédie française. Il avait à épurer la scène de ses masques et de ses bouffonneries improvisées et à y substituer des caractères et de l'esprit [1] ». Cette opinion, qui n'est point récente, est encore assez répandue, même de nos jours, parmi les critiques de toutes nationalités : c'est à ce titre que nous nous en occuperons et que nous nous efforcerons de la

1. *The Spanish Drama*, p. 59.

réfuter. « Lope de Vega n'était pas un Molière », dit encore Lewes, entendant par là que « le phénix des génies » n'avait pas la puissance de création du poète français et qu'il ne pouvait faire réaliser à l'art dramatique le même progrès. Que l'œuvre de Lope de Vega fût autre que celle de Molière, cela s'explique par la différence du climat des deux pays, par la dissemblance des caractères espagnol et français, par la divergence de leurs développements historique et littéraire. Nous croyons que l'évolution des genres est déterminée : si le théâtre castillan et le drame français eurent le destin qu'on connaît, cela est dû à cette raison simple qu'il ne pouvait s'accomplir autrement. La comedia de Lope répondait à un besoin de l'esprit espagnol, comme la comédie de Molière répondait à un besoin de l'esprit français. Que les productions de l'esprit français, épris de clarté, de concision, de synthèse soient plus compréhensibles, plus abordables, en un mot, plus « européennes » que celles de l'esprit espagnol auquel ces qualités font légèrement défaut, c'est un fait que confirme, entre autres, la fortune des deux théâtres. Il y a lieu d'en tenir

compte dans un parallèle entre le dramaturge méridional et le poète français, la supériorité du génie français fournissant à l'œuvre de Molière des qualités que Lope devait contrebalancer par les dons de son individualité. Ainsi, à notre avis, si l'on pouvait faire abstraction du caractère national des deux poètes, Lope, par son génie dramatique, atteindrait à la hauteur de Molière, peut-être même le surpasserait-il.

Mais on ne peut guère soutenir cette opinion du critique anglais qu'en « créant » la comédie Molière accomplit une tâche plus difficile que Lope de Vega en faisant triompher la « comedia nueva ». Le poète français profita largement de l'œuvre de ses prédecesseurs et de ses contemporains latins, espagnols, italiens et français ; il rencontra, pour presque toutes ses comédies, des modèles assez développés. Lope ne trouva avant lui qu'une œuvre remarquable : *La Célestine*, tout le reste n'était qu'ébauché et sans signification particulière. Il créa réellement et la comédie et la tragédie espagnoles, s'inspirant de l'antiquité, des Italiens, mais surtout des genres littéraires éclos sur le sol natal : de la poésie des romances, des romans de chevalerie,

de la pastorale, des *autos* religieux, etc. Faire à l'aide de ces éléments dispersés un théâtre qui alimenta la production dramatique de toute l'Europe, n'est-ce pas une création presque sans égale dans l'histoire des littératures? N'est-il pas plaisant de trouver, dans un ouvrage sérieux, une assertion de ce genre : « Aussi les dix-huit cents comédies de Lope de Vega ne comptent-elles pas autant qu'un chef-d'œuvre de Molière[1]? » Et cela, parce que ses comédies ne sont pas coulées dans les moules dits classiques de Plaute et de Térence. Que seraient Tirso, Moreto, Rojas et les autres, sans ce Lope de Vega que dédaigne un critique anglais, en attendant qu'un Français sacrifie tout son théâtre à un chef-d'œuvre de Molière? Notre étude a dû établir — et nous ne sommes pas seuls à penser ainsi — que, sans les œuvres de Lope et de ses disciples, la comédie française et celle de Molière auraient eu peut-être des destinées moins glorieuses. Il est injuste, en tout cas, de prétendre que Lope réalisa sur ses devanciers un moindre progrès que le comique français ; que l'on se souvienne du rôle que joua le drame

1. Moland, Introduction aux *Œuvres* du poète, p. XLII.

castillan dans le développement de toute la littérature dramatique de l'Europe. Mais on ignore le théâtre espagnol et cela explique, plus encore que le dédain qu'on affecte à son égard, ce manque d'équité et d'impartialité.

Nous avons longuement discuté le jugement du critique anglais, parce que nous y avons retrouvé ce lieu commun, fréquent dans l'histoire de la littérature française, que le grand mérite de Molière est d'avoir donné « des caractères » au lieu de « masques », ou, si l'on préfère, d'avoir créé la « comédie de caractère ». On aime à opposer le théâtre espagnol à la comédie française : celui-là, dit-on, tire ses effets de l'intrigue ; celle-ci, à l'instigation de Molière, dédaigne les effets extérieurs pour ne donner qu'une galerie de « caractères » humains. D'abord, comme nous allons le faire voir, le drame transpyrénéen n'a nullement négligé les effets comiques ou tragiques des caractères ; il en fournit même plus d'un modèle à la comédie française. Ensuite, parmi tous ces auteurs qui frayèrent les voies à Molière, la comédie de caractère ou de mœurs était-elle donc tout à fait inconnue ? Laissons Larivey, Claveret, Ma-

réchal, Scudéry, du Ryer, Discret, Gilet de la Tessonnerie, Claude de l'Estoile, Tristan l'Hermite, dont les œuvres montrent cependant un effort dans ce sens : on y découvre plus d'une observation heureuse, des traits satiriques et l'ébauche, assez développée déjà, de certains types de Molière; ne nous arrêtons qu'aux auteurs chez qui on reconnaît assez nettement la comédie de caractère : Desmarets, Scarron et P. Corneille, qui subissent surtout l'influence des auteurs dramatiques de l'Espagne.

On considère les *Visionnaires* de Desmarets comme le *Cid* du théâtre comique; l'auteur y néglige l'intrigue et s'efforce d'observer la réalité qui l'environne; ses figures sont encore assez près des types conventionnels des farces, mais de véritables caractères s'y dessinent déjà; devançant Molière, il raille avec une verve heureuse le pédantisme et les ridicules littéraires de l'époque. Scarron est traité de façon assez dédaigneuse par les critiques français et étrangers; on l'accuse d'avoir voulu obtenir des effets comiques, en imaginant des personnages hors de la vérité, des aventures invraisemblables et des plaisanteries gros-

sières. Mais il y a chez Molière des scènes burlesques qui font songer à Scarron et dont les protagonistes sont parfois d'un grotesque caricatural : il conviendrait donc d'user d'un peu plus de mansuétude à l'égard de ce pauvre Scarron. P. Corneille commença, lui aussi, par cultiver une sorte de comédie de caractère, où l'on trouve des traits de mœurs, de justes observations, et des personnages assez nettement définis : mais sa pièce la plus importante dans ce genre est le *Menteur*, l'adaptation de *la Vérité suspecte* de Ruiz Alarcón.

Les trois auteurs que nous venons de citer exercèrent, on le sait, une influence considérable sur Molière ; l'anecdote qui lui fait dire que, sans le *Menteur*, il n'aurait jamais écrit le *Misanthrope*, est peut-être fausse ; il reste cependant que la pièce de P. Corneille lui donnait une indication puissante pour la « création » de sa comédie. Il fallut, dit un critique danois [1], « un vrai coup de génie pour que Corneille fît le *Menteur*. Avec le *Menteur*, on vit pour la

1. A. Legrelle : *Holberg, considéré comme imitateur de Molière* (Paris, 1864), p. 138.

première fois peut-être depuis qu'il y avait un théâtre comique dans le monde [1], une pièce exclusivement animée par le seul progrès d'un vice ridicule en train de s'emparer d'une âme. La comédie de caractère était créée. Par malheur, Corneille, après cette glorieuse excursion sur le domaine de la comédie, n'y devait plus revenir, et ce fut ainsi qu'en définitive il laissa passer à Molière la réputation d'avoir *inventé* (c'est nous qui soulignons) la comédie nouvelle ». Nous n'avons pas fait cette citation pour y puiser un renseignement : le rôle du *Menteur* dans le développement de la comédie de caractère est connu de tout le monde ; elle nous fournit simplement une preuve nouvelle de la signification effacée qu'on attribue au drame espagnol dans la formation de ce genre. Dire que Molière l'a « inventé », c'est ne pas tenir compte du témoignage de la littérature comparée et, par suite, porter un jugement tout à fait inexact sur l'évolution de « la comédie nouvelle » même dans l'histoire de la littérature française. Il est doublement intéressant, pour notre thèse,

1. Que cette ignorance absolue du théâtre espagnol est donc amusante de la part d'un critique !

de faire ressortir ce qu'il y a de contradictoire dans cette opposition de la comédie de caractère de Molière et de la comedia espagnole, qualifiée de drame d'intrigue. On ne saurait expliquer, si elle est exacte, que la première comédie de caractère ne soit qu'une adaptation — et une adaptation qui n'a pas fait oublier l'original — de ce théâtre même dont Lope de Vega fut le véritable créateur, et Alarcón l'un des auteurs. Est-il besoin de quelque autre argument pour démontrer l'absurdité d'une telle méthode pour juger l'histoire des « espèces littéraires » !

Au surplus, *la Vérité suspecte* d'Alarcón ne fut pas seule à contribuer à la naissance de la comédie française de caractère; elle n'était pas unique dans son genre dans le répertoire espagnol du XVIIe siècle. On semble le croire; car on persiste à avoir sur la comedia cette idée fausse qu'elle tira tous ses effets de l'imbroglio. Nous nous efforcerons de faire voir que cette vue est inexacte : la comedia est moins dépourvue de caractères qu'on veut bien le dire; il se peut que la peinture de quelques vices ou de certains travers ne soit indiquée que par des lignes incertaines et des couleurs légères; mais

on nous permettra de faire observer que parmi les personnages que créa Molière, quelques-uns n'atteignent pas à l'idéal de l'art et manquent de vie. On répète, comme une sorte de refrain, en raison sans doute de l'admiration exorbitante vouée à Molière, qu'il évita toujours la faute que commettaient ses devanciers ou ses contemporains français : celle de n'avoir que des « types conventionnels » ; « avant lui, et souvent encore à côté de lui, les personnages sont plus ou moins coulés dans des moules, comme ceux de la comédie italienne ; les traits, grossis à plaisir, y prennent une sorte de rigidité grimaçante[1] » ; aux masques immuables et factices, Molière substitue la vérité des caractères : telle est l'opinion de la critique « officielle », à son égard. Mais ne voit-on pas que, chez Molière, certaines figures, de second et même de premier plan, ne s'éloignent guère des types poncifs de la comédie antique et italienne ? Les pères ou les tuteurs tyranniques, les vieillards amoureux, les jeune femmes alliées aux soubrettes, les valets et les servantes rusés,

1. Fournel : *La Comédie au XVIIe siècle*, p. 79.

ne reviennent-ils pas sans cesse dans son répertoire ? Toutes les variétés de pédants, de précieuses, de femmes savantes et de médecins ignorants, toujours objets de raillerie, se répètent et se ressemblent au point de se confondre. Ils paraissent tous dériver de quelque archétype auquel, pour chaque personnage nouveau, s'ajouterait un élément différent. Le pédant est un vieillard amoureux qui, le plus souvent, est avare par surcroît ; l'intrigante se rapproche un peu de l'entremetteuse, etc.

Certaines comédies de Molière peuvent fort bien être rangées parmi les « farces » ou les « bouffonneries » ;[1] nous pourrions les comparer aux différents genres d'intermèdes espagnols où reviennent constamment les mêmes types grotesques : le vieillard avare ou pédant qui a une jeune fille qu'on lui enlève par quelque ruse ; le bourgeois comme Sganarelle ou le roturier comme George Dandin qui est dupé par sa femme et qui se venge avec brutalité ; le médecin d'une honteuse ignorance dont tout le monde se moque, et le valet (*bobo* ou *gracioso*) qui ne tarit pas sur les bons tours qu'il sait jouer et qui

1. Voir G. Lanson : *Molière et la Farce* (*Revue de Paris*, 1 mai 1901).

tient dans ses mains les fils d'une maigre et courte intrigue. Les personnages de la comedia proprement dite sont généralement d'une tonalité un peu uniforme et plus conventionnels encore que ceux de Molière dont nous venons de parler; il y a cependant cette différence essentielle que ceux-ci sont agités par des passions mauvaises, tandis que les premiers sont mus par l'honneur et par l'amour. Mais on devine trop l'auteur, à travers ce que disent les uns et les autres; ils ne sont pas assez « objectifs »; si la manière dont s'expriment les *caballeros* et les *damas* est monotone, le langage des pédants, des médecins, des bourgeois, des marquis, des précieuses, des valets et des soubrettes, quoique assez caractéristique, est toujours semblable à lui-même.

Sans doute, Molière brisa les cadres traditionnels en créant quelques-uns de ses héros; mais aussi le drame de Lope et de ses successeurs est moins pauvre en types d'une vérité universelle qu'on ne le prétend en général. Lope de Vega, « déterminé à dramatiser toutes les choses de ce monde »[1], travaillait vite, ce qui,

1. Menéndez y Pelayo : *Obras completas de Lope.* Observaciones preliminares, t. IV, p. 73.

du reste, était aussi le cas de Molière ; il n'avait pas le temps de donner tout leur relief aux caractères qu'il avait entrepris de tracer dans quelques-unes de ses innombrables pièces ; il manquait aussi de la profondeur du comique français et de sa merveilleuse pénétration psychologique ; le génie dramatique du poète espagnol n'avait pu étouffer le lyrisme excessif de son tempérament. Et, pourtant, il ébaucha plus d'un caractère que ses successeurs n'eurent qu'à perfectionner ; il laissa à Tirso, Alarcón, Rojas et Moreto des comedias d'où ceux-ci purent tirer la « vraie » comédie. « Lope fit de véritables comédies de caractère de l'école de Térence, avec plus de désordre, plus de légèreté et un caractère plus superficiel, mais en revanche sans la manie pédagogique de Molière. Ainsi, par exemple, l'*Acier de Madrid* et *L'ingénieuse enamourée* sont plus fraîches, bien que moins artificielles, que *l'École des maris* et les *Femmes savantes*. C'est Tirso et Alarcón qui continuent cette tendance de Lope. Il est facile, en somme, de trouver chez celui-ci autant d'exemples de la comédie de Térence, de la comédie morale et de mœurs, que chez tous les autres auteurs réunis. »

N'oublions pas — la plupart des critiques français le reconnaissent d'ailleurs — que les personnages de Molière, j'entends les plus saillants, comme Tartuffe, Harpagon, ne sont pas des individus de chair et d'os, des êtres distincts, vivant de leur propre vie, ce sont de véritables types allégoriques, des abstractions personnifiées, des généralisations universelles ; en peignant l'avare ou plutôt un avare, il peint l'avarice ; en décrivant un hypocrite, il décrit l'hypocrisie ; ses caractères sont tout d'une pièce, et en raison même de la généralisation, exagérés, trop chargés et partant invraisemblables. Dans le théâtre espagnol, il y a quelques exemples de caractères plus humains, plus vrais que ceux de Molière, parce qu'ils appartiennent à des personnalités nettement définies. La complexité de l'âme est mieux exprimée par un individu qui, bien que dominé par une passion, un vice ou un travers, n'en fait pas moins partie de la commune humanité ; ainsi, le menteur ou le calomniateur d'Alarcón ne sort pas de la réalité : on trouve et on trouvera toujours dans la vie des gens comme lui : il a donc une certaine généralité, puisqu'il représente un vice déterminé;

cependant sa personnalité ne disparaît pas. « Le défaut principal de Molière est d'avoir créé les types idéaux de l'hypocrite ou de l'avare, qui n'existent pas dans la réalité humaine où les caractères sont plus complexes : il n'y a pas d'individus qui sont simplement hypocrites ou avares comme par profession. De là la froideur et l'apparence dogmatique du théâtre de Molière. Il y a plus de variété, plus d'éléments d'opposition et de contraste, plus de détails chez Alarcón ; le D. Garcia de la *Vérité suspecte* par exemple, n'est pas seulement un menteur, c'est en même temps un galant homme, spirituel, amoureux, qui parvient à être sympathique bien que son vice odieux dépare toutes ses bonnes qualités... Il est facile de représenter un hypocrite ou un avare, en rassemblant les traits de l'avarice ou de l'hypocrisie ; mais représenter un égoïste généreux comme le Don Domingo de Don Blas, réunir deux qualités si opposées à la manière d'Alarcón dans sa pièce *Il n'y a pas de mal qui ne tourne à bien*, est une tâche beaucoup plus ardue, et je ne connais rien dans Molière qui

se puisse comparer à cela [1]. » Il en est de même de don Mendo dans *Les murs ont des oreilles* : celui-ci n'y est pas seulement présenté comme un calomniateur de profession, c'est un homme de cour fin et courtois, qui ne peut venir à bout de sa détestable manie de médire ; il est en même temps individuel et général comme la plupart des caractères d'Alarcón. Cet auteur, qui s'inspire de Térence, peut parfois être mis en parallèle avec Molière lui-même ; en tout cas, les pièces que nous venons de citer de lui sont très significatives à notre point de vue : elles prouvent que le théâtre espagnol avait réalisé la subordination de la peinture des caractères aux complications de l'intrigue, avant que Corneille et Molière aient « inventé » la comédie nouvelle.

Alarcón ne fut pas seul à cultiver ce genre avec succès ; il faut joindre à son nom celui de Tirso de Molina qui, si l'on en croit M. Menéndez y Pelayo, est tel qu' « après Shakespeare, dans le théâtre moderne, il n'y a pas de créateur de caractères aussi puissant et aussi énergique »,

1. Menéndez y Pelayo : *Calderón y su teatro* (Madrid, 1896), p. 81.

mais il nous paraît que, malgré son profond talent d'observateur et l'humanité assez large de ses pièces, Tirso s'est contenté d'indiquer les contours de ses caractères et qu'il ne les a pas développés, ni élaborés complètement : aussi manquent-ils un peu de vie. Il n'en reste pas moins supérieur à Lope et à Calderón par sa création de types universellement vrais pour tous les temps et tous les âges ; son *don Juan*, s'il est vraiment l'auteur de la pièce de ce nom — quelques critiques très remarquables en ont douté [1], — suffirait à le faire classer aux côtés de Shakespeare ; sa *Marthe la pieuse* est représentative d'un grand nombre de femmes ; Estela et Guillen dans *L'amour et l'amitié* sont aussi des caractères excellents.

Calderón, sauf dans quelques comedias exceptionnelles, s'est efforcé plutôt de nouer et de délier les ingénieuses combinaisons de ses intrigues que de développer les caractères ; cependant il a donné à la comédie dite « térencienne » quelques œuvres brillantes : *On ne*

1. Farinelli : *Don Giovanni* (*Giornale di Storia letteraria*, t. XXVII), Torino, 1896. *Cuatro palabras*, *Homenaje à Menéndez y Pelayo*, t. I, Madrid, 1899.

badine pas avec l'amour, *Le faux astrologue*, *Quelle est la plus grande perfection?*, *Gardez-vous de l'eau qui dort*, *Chez l'homme pauvre tout est projets*, où quelques types comiques sont ébauchés de main de maître. Calderón aurait pu exceller dans la peinture des caractères sérieux, sombres et tragiques ; son chef-d'œuvre, *L'Alcade de Zalamea* en témoigne : le protagoniste n'a rien de conventionnel comme les « caballeros » et les « criados » ; c'est un personnage bien vivant que ce digne paysan qui ne se soumet pas au formalisme du code d'honneur ; il venge lui-même le déshonneur de sa fille, et à sa manière, qui est plus humaine et plus vraie que celle des hidalgos s'engageant, pour des vétilles, dans des duels mortels. Le tétrarque de Jérusalem qui souffre les tourments d'une jalousie posthume, dans *Le plus grand monstre c'est la jalousie*, est une sorte d'Othello pâle et effacé ; mais un personnage de sa parenté, le *médecin de son honneur*, dont on sent d'ailleurs un peu trop « le goût du terroir », prouve que Calderón aurait pu entrer plus profondément dans l'âme du tétrarque amoureux et le mettre sur le même plan que le héros de Shakespeare.

Moreto aussi a créé, en perfectionnant certains types de Lope, des caractères de comédie qui sont durables : ainsi les deux protagonistes de *Dédain contre Dédain*, ainsi *Le beau don Diego*, jeune homme qui a la fatuité de croire qu'aucune femme ne peut le voir sans tomber follement amoureuse de lui; on peut l'opposer à Bélise, des *Femmes savantes*, mais sans être moins comique qu'elle, il est incomparablement plus vrai, plus humain, plus « européen ». Hurtado de Mendoza, l'auteur de *C'est le mari qui fait la femme* avait eu le mérite incontestable de tracer les caractères des deux frères, de tempérament opposé, qui reparaîtront dans l'*École des maris*, mais plus poussés. Le nom de Rojas qui, avec Moreto, cultiva spécialement cette variété de la comédie de caractère qu'on désigne sous le nom de *comedia de figurón*, reste attaché au perfectionnement du type du valet que connaîtra et appréciera toute l'Europe. Castillo Solórzano, par son *Marquis de Cigarral* traduit par Scarron sous le titre de *don Japhet d'Arménie*, contribua à la naissance du type intéressant dont sortira Ruy Blas lui-même, transformé par la puissance poétique de son auteur.

Mais il n'entre pas dans notre sujet de rendre compte des divers genres de comédie de caractère espagnols; nous n'avons voulu que défendre les dramaturges castillans du reproche injuste qui leur a été fait de négliger absolument leurs personnages pour n'être attentifs qu'aux enchevêtrements de l'imbroglio.

Dans la comparaison des œuvres de Molière et de Lope ou de ses disciples, il importe de ne pas négliger certaines qualités des auteurs espagnols qui mettent mieux en lumière ce qui manque au créateur de *Tartuffe* : poètes d'une imagination ardente, ceux-ci possèdent en outre une qualité qui conviendrait fort bien à un comique qui veut « corriger les hommes en les divertissant », suivant l'expression de Molière. C'est l'*humour* dont les dramaturges castillans possèdent le don, aussi bien que Shakespeare et ses compatriotes. Le grotesque, le burlesque et le bouffon occupent une large place dans leur théâtre : Tirso déploie dans la peinture des femmes malicieuses une maîtrise remarquable; sa force comique surpasse celle de ses confrères; mais tous, à commencer par Lope, possèdent, à des degrés divers, la verve et surtout cet

humour savoureux qui atteignit chez l'auteur de *Don Quichotte* son plein épanouissement. Il paraît même qu'on en retrouve quelques bribes chez Molière, dont la gaieté, plus propre à exciter les larmes que le rire, s'accorde assez bien avec cet esprit de raillerie pitoyable.

On n'a pas complètement défini l'œuvre de Molière par ce terme de « comédie de caractère », elle est encore « comédie de mœurs » : c'est, dit-on, une qualité essentielle de ses pièces qu'on y trouve la peinture des mœurs de son époque ; les travers, les vices, les ridicules de ses contemporains y sont décrits ainsi que les usages et les coutumes de la vie française du XVIIe siècle, par un observateur dont l'ironie est moralisatrice. Mais la comedia, elle aussi, nous donne une image fidèle, quoique idéalisée, de la vie espagnole de l'âge d'or : les mœurs du peuple entier s'y reflètent : ses vertus comme ses vices, ses grandeurs comme ses folies, ses nobles aspirations comme ses ridicules. Les pièces qu'on a surnommées « comedias de costumbres » (comédies de mœurs) sont réellement les comédies de caractère et de mœurs du théâtre espagnol ; elles diffèrent de ces pièces

qui sont des drames d'intrigue et qu'on désigne sous le nom de « comedias de capa y espada », à cause du manteau et de l'épée que portaient les chevaliers qui y figuraient, définition d'ailleurs superficielle, car certaines « comedias de capa y espada » peuvent être considérées comme des comédies de caractère et des mœurs. Mais voici une question importante : dans quelle mesure le théâtre espagnol, en général, a-t-il réussi à peindre l'homme universel dans l'individu « contemporain » qui paraît sur la scène? Les tableaux de mœurs qui portent la date du temps où ils ont été tracés, expriment-ils à quelque degré ce qu'il y a d'immuable et d'éternellement vrai dans les choses humaines? En vérité, la comedia a un caractère si national et si contemporain qu'on y trouve à peine quelque chose qui s'applique à toute époque et à tout peuple ; l'amour, qui en est le principal ressort, est éternel, certes ; mais il s'y combine avec toutes les exigences et les particularités d'un honneur qui est spécial à l'Espagne du XVIIe siècle et cela ne peut avoir que l'intérêt d'un document qui nous renseigne sur les mœurs d'une nation, à un moment déterminé de son histoire. Ce

n'est là qu'une caractéristique générale qui ne s'applique pas intégralement à toute la comedia : il y a, dans plus d'une de ces pièces, un élément « humain ». Que nous soyons Français, Espagnols, Hongrois ou Anglais, nous avons tous et nous aurons toujours en nous quelque chose de cet esprit chevaleresque qui anime tout le théâtre espagnol. Mais si la plupart des sujets de la comedia sont condamnés, en raison de ce qu'ils ont de local et de particulier, à demeurer étrangers à un public européen, de notre temps et plus encore dans l'avenir, la comédie de Molière, elle aussi, malgré ce qu'il y a en elle de permanent et d'universel, comporte une partie vieillie, démodée, peut-être inintelligible pour les temps futurs. Les affectations des précieuses espagnoles et françaises intéresseront toujours les lettrés, mais peut-on dire que les détails de leur manie aient une valeur dramatique qui s'impose partout et toujours ? Quand Molière se moque des ridicules de la mode, des perruques et des pourpoints ou quand les dramaturges castillans raillent la furieuse envie qu'ont les dames madrilènes d' « un coche » c'est-à-dire d'une voiture, ou leur goût prononcé

pour le « chocolat » : ils nous fournissent des détails précieux pour l'histoire des mœurs de ce temps, mais il n'y a pas là vraiment de vérité éternelle.

On vante avec insistance ce mérite de chaque comédie de Molière de porter la marque de son pays et de son temps, on veut qu'il ait donné un tableau complet des mœurs de son époque [1] : n'y a-t-il pas dans cette louange quelque chose d'excessif? Il nous semble, en effet, que Lope de Vega — pour ne pas parler de ses disciples — ébaucha certains types qu'on ne trouve pas chez Molière ; il porta sur la scène des vices, des travers, des passions et même des crimes que négligea le poète français. M. Jules Lemaître n'est-il pas un peu de cet avis quand il écrit à propos de Molière : « Je lui dirais aussi que son théâtre n'est peut-être pas un tableau si complet de la vie au XVIIe siècle. Où est le financier, l'homme d'argent qui déjà grandissait? Et le juge, l'homme de robe de ce temps-là, digne,

1. « Molière rend possible de repeupler en idée toute la France de Louis XIV », ainsi s'exprime, entre autres, M. André Le Breton (Petit de Julleville : *Histoire de la langue et de la litt. franç.*, t. V, p. 38).

dur et cupide ? Et l'avocat, et le procureur, et tous les gens de loi ?[1] » Leur absence de la comédie de Molière est d'autant plus frappante que dans le théâtre espagnol de la période de l'âge d'or, dans l'« entremes » ou la comedia, ces gens font de brèves apparitions, telles cependant qu'on ne se méprend pas sur leur qualité. Où sont, pourrait-on demander encore, l'entremetteur et la courtisane[2] que Lope dessina d'un trait assez net ? Où est le chevalier d'industrie dont Calderón fit une peinture brillante dans son don Diego de *Chez l'homme pauvre tout est projets* ? Où est le peuple que ne représentent chez Molière que quelques personnages assez effacés, tandis que dans la comedia il figure sous les formes les plus diverses ? M. Jules Lemaître s'étonne encore de ce que Molière n'ait pas porté sur la scène le thème intéressant et dramatique de l'adultère qu'il a « nécessairement rencontré sur son passage, — peut-être à son foyer, ce qui expliquerait son abstention. » Cela

1. *La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt*, p. 27.

2. *El caballero de Olmedo*, *El rufian Castrucho*, *El anzuelo de Fenisa*.

n'indique-t-il pas aussi que la réalité ne suffisait pas toujours à inspirer Molière? La raison que donne M. Jules Lemaître ne nous paraît pas probante; Molière n'a-t-il pas ressenti lui-même les tourments d'un cœur jaloux, et cependant la description de ces souffrances tient, dans son théâtre, une large place. Il est, nous semble-t-il, plus juste de soutenir qu'il ne trouva dans les pièces qu'il imitait aucune indication d'adultère : il s'abstint donc de le porter sur la scène. Ajoutons qu'il aurait pu trouver dans le théâtre espagnol quelques comedias à caractère tragique[1], pour ce thème si « dramatique ».

Dans la comparaison de la comedia et du théâtre français, on aime à faire ressortir le caractère moral, sentencieux, presque doctrinal de ce dernier, tandis que le théâtre espagnol est accusé de frivolité et de légèreté, ne se souciant que d'amuser ou d'émouvoir et ne comportant guère d'enseignement; et, en effet, celui-ci est évidemment inférieur de ce point de vue à la comédie française. Molière pensait, il était philosophe, il avait sur l'homme et sur la vie une opinion plutôt pessimiste qu'il

1. *El castigo sin venganza*, de Lope.

exprima bien souvent, — trop souvent au gré de l'éminent critique espagnol, M. Menéndez Pelayo, qui lui reprocha « une manie didactique ». Pour faire pénétrer sa philosophie dans l'esprit de ses auditeurs, il la répéta jusqu'à en devenir monotone : à aller contre la nature, on s'expose à un échec ridicule et lamentable. Mais cette conception naturaliste ne comporte pas une morale très élevée ; c'est la sagesse de l'égoïsme et de l'intérêt bien entendu : on reconnaît bien là la prudence des *criados*, des *lacayos* et des *escuderos*, ou plutôt de leur ancêtre Sancho Panza, qui s'oppose à la manière d'être des *caballeros*. Cependant la tendance à moraliser est très visible chez Alarcón ; et d'une manière générale, les sentences ne manquent pas à la comedia, mais les auteurs n'ont pas toujours l'art de les mettre en relief ; nous croyons avoir démontré que c'est précisément au théâtre espagnol que Molière emprunta le plus grand nombre de celles qui ont trait à la femme. Il arrive que la plupart des héros du drame castillan expriment des opinions morales qu'on ne s'attendait pas à trouver sur leurs lèvres ; il en est de même chez Molière

qui fait dire à ses personnages bien des choses qui ne conviennent ni à leur condition, ni à leur âge, ni à leur qualité, qui, en un mot, ne s'accordent pas avec leur caractère.

Enfin, on a loué et on loue Molière de ne pas s'être soucié de l'intrigue ; mais il ne faut pas oublier combien, dans la comedia, son mouvement est rapide et ce que ses péripéties ont d'attachant. Il semble vraiment que certains critiques aient élaboré des théories poétiques spéciales pour l'œuvre de Molière : ses comédies manquant un peu d'action, ils considéreront presque comme une qualité éminente de « négliger » (c'est le mot favori des panégyristes de Molière) l'intrigue. C'est cependant un art que de la bien conduire : les dramaturges castillans y excellèrent. Il n'existe peut-être dans aucun théâtre une situation tragique ou comique qu'on ne retrouve chez Lope ou chez l'un de ses successeurs ; nul ne sut, comme eux, soutenir pendant les trois actes l'intérêt d'une pièce. Nous n'entendons pas ici faire l'apologie des intrigues compliquées, mais elles sont nécessaires dans une certaine mesure ; toutefois ce n'est pas l'absence des enchevêtrements de l'imbroglio que

nous déplorons chez Molière, ce que nous voudrions, c'est que l'action, qui languit parfois, fût plus vive. N'a-t-il pas dit lui-même que « les comédies sont faites pour être jouées »[1] c'est-à-dire qu'on ne doit les juger que par l'effet qu'elles produisent à la scène : or, telle pièce, intéressante à la lecture, ennuie lorsqu'on la voit jouer. On m'objectera que le développement des caractères et la peinture des mœurs compense chez le poète français le défaut d'une fable attachante ; mais bien des exemples, pris dans la comedia même, montrent qu'une intrigue bien nouée n'est point incompatible avec une étude poussée des caractères. Voyez les comedias d'Alarcón : *La vérité suspecte*, *Il n'y a pas de mal qui ne tourne à bien*, *Les murs ont des oreilles*: les caractères y sont nettement et vigoureusement dessinés ; cependant l'intrigue qui, il est vrai, leur est subordonnée se noue avec aisance et se délie heureusement. Alarcón évite les complications auxquelles se complaisent ses émules ; le plan de ses pièces reste simple, clair et sobre ; il prouve qu'il est possible, sans se conformer « aux

1. Au lecteur, *l'Amour médecin*, t. V, p. 294.

règles des anciens », de garder l'unité d'action sans nuire à la variété du ton. Faisons l'hypothèse qu'on représente aujourd'hui devant un public européen quelques comedias d'Alarcón et quelques-unes de Molière : il n'est pas sûr que celles-ci provoqueront un plus vif intérêt, ce qui d'ailleurs ne signifie pas que l'auteur du *Misanthrope* ne soit pas supérieur au poète castillan à d'autres égards.

A ce dédain de l'intrigue se lient, chez Molière, la faiblesse et l'invraisemblance de ses dénouements. Nous avons signalé leur ressemblance avec la fin banale des pièces espagnoles. Quand celles-ci n'ont pas un dénouement tragique, elles se terminent par plusieurs mariages : ce qui, dans les pièces d'*ingenio* (où l'ingéniosité de l'intrigue absorbe tout l'intérêt) s'accorde assez bien avec le conventionnel des types représentés : on peut comparer ces comedias à un jeu d'échecs où l'auteur ferait mouvoir les pions au gré de sa fantaisie et où l'issue de la partie ne dépendrait nullement de la qualité des figures. Il n'en est pas ainsi dans les drames d'Alarcón : le dénouement y résulte du caractère des personnages.

Molière, dira-t-on, conformément à la mé-

thode qui transforme ses défauts en qualités, ne se « souciait » pas plus du dénouement que de l'intrigue, parce qu'il voulait nous peindre simplement « les caractères et les mœurs. » Mais l'excuse n'est pas suffisante : ses personnages, en effet, subissent parfois, au cours d'une pièce, de véritables métamorphoses pour que le dénouement soit possible. Lorsque Molière poursuit quelqu'un de sa haine, hommes et femmes lui décochent des traits et lui lancent des pointes, sans égard à leur personnalité. Ils sont un peu comme ces protagonistes de la comedia qui, n'étant rien par eux-mêmes, redisent toujours les mêmes choses sur l'honneur, l'amour et la jalousie; porte-paroles de l'auteur, leur individualité s'efface. Don Juan est tour à tour hypocrite, impie et sceptique en médecine : ces qualités n'ajoutent rien cependant à la définition d'un « grand seigneur méchant homme ». Frosine qui, dans l'*Avare*, parle un langage insinuant, se met tout à coup à faire de l'esprit; elle en serait certes bien incapable si Molière ne le lui soufflait; Philaminte, la « femme savante », qui pendant toute la pièce, ne peut

dire une phrase simple et naturelle, finit par devenir sobre et sage et parler comme tout le monde, en effet, si elle ne changeait pas, elle s'opposerait peut-être encore au mariage d'Henriette et on ne voit pas comment la pièce se terminerait. C'est donc le dénouement qui d'ordinaire rompt l'unité des caractères.

Mais l'invraisemblance des dénouements de Molière peut encore s'expliquer autrement. Les travers, les vices, les passions qu'il nous présente, font partie intégrante de l'âme de ses personnages : ils sont incurables. Si ces passions suivaient le cours normal de leur développement, ou bien si elles entraient en conflit, l'issue ne pourrait être que tragique, peu conforme donc à l'essence de la comédie. C'est un paradoxe de soutenir que Molière ne termina ses pièces d'une manière si étrange parfois que pour signaler l'impossibilité d'un dénoûment logique et nous n'y souscrivons pas. Il se peut qu'il ait simplement obéi à la convention qui veut qu'une comédie « finisse bien », sans se préoccuper des principes d'art qu'il ne pouvait pas observer. Peut-être Brunetière, a-t-il raison de dire que, par ses comédies « sérieuses », Molière

se heurta aux lois qui régissent l'évolution des genres ; ses pièces, qui inclinaient vers le drame ou la tragédie même, dépassèrent la limite où puisse atteindre dans la comédie l'art imitant la réalité ou représentant la vie. Le poète français, en effet, nous l'avons déjà fait remarquer, entreprit de traiter certains sujets peu convenables à la comédie qui veut amuser ou divertir et qui doit donc « finir bien ». « Le *Misanthrope* et *Tartuffe* sont déjà des tragédies bourgeoises que Molière a vraiment essayé de faire entrer dans le cadre de la comédie. Or, on ne fait pas rire avec la représentation du vice ou de la peinture de la souffrance »[1]. Il nous faut, de notre point de vue, insister sur l'influence qu'eut l'Espagne sur cette évolution de la comédie de Molière vers le drame ou la tragédie bourgeoise : aussi bien, nous l'avons déjà signalée. La comedia, en effet, qui ne respecte pas la distinction des genres, n'est-elle pas comparable à la « haute comédie » du poète français ? Elle comporte à la fois des éléments comiques et tragiques ; la limite qui doit les séparer étant franchie, les auteurs

1. *Revue des Deux Mondes* : *Les époques de la comédie de Molière* (1er janvier 1906, p. 214)

représentèrent, à côté de l'aspect ridicule de la vie, celui qui fait pleurer : ainsi le dénouement semble parfois factice, ou bien, il ne paraît pas être la suite logique de l'action.

Molière s'accorde encore avec les dramaturges castillans en un point qui semble d'ailleurs contredire son naturalisme : ses pièces se terminent suivant la justice : « justice de poète », pourrait-on dire, car la vie ordinaire ne la confirme pas. Voyez *Tartuffe* ou *Don Juan* : c'est, pour ainsi dire, la Providence qui délie l'intrigue, selon les lois morales d'un tribunal extra-humain. Dans le théâtre espagnol, les morts apparaissent parfois eux-mêmes pour faire triompher « la volonté du ciel » ; la Providence y use quelquefois de voies mystérieuses pour défendre les bons et confondre les méchants. Molière aussi semble avoir eu recours à ce procédé que dément malheureusement la réalité. Balzac n'a-t-il pas révélé que la Providence se permet parfois cette plaisanterie terrible de ne pas punir le crime et d'oublier de récompenser la vertu ? Or, rien n'est plus opposé à la représentation fidèle de ce qui est, que ces « *deus ex machina* » qui interviennent dans les pièces du poète français,

pour donner une conclusion invraisemblable, mais satisfaisante pour le sens moral du public. Tel est le cas de *Tartuffe* et de *Don Juan*; ici, on attend avec « un serrement de cœur » l'exempt ; là, comme le dit Latour, don Juan commet de si multiples forfaits que le spectateur ressent « une telle indignation, une telle impatience de voir enfin châtier tant de scélératesse qu'il acceptera, sans trop y regarder, toute main levée pour punir. La statue elle-même sera la bienvenue et les crimes auront été si grands, don Juan aura jeté à la justice céleste un si éclatant défi, que cette singulière manifestation de la colère du ciel n'aura plus rien d'invraisemblable »[1].

Ici encore Latour se trompe ; son erreur s'explique par le désir fervent de tout excuser chez Molière qu'éprouvent quelques-uns de ses panégyristes ; « la singulière manifestation de la colère du Ciel » n'en reste pas moins invraisemblable dans une œuvre réaliste comme *Don Juan*. Si l'on admet que le dénouement de la comédie de caractère ne peut pas être la solution logique du conflit des per-

1. *Etudes sur l'Espagne*, t. II, p. 133.

sonnages, la fin de *Don Juan* en vaut bien une autre : le hasard ou les foudres lancées du Ciel s'accordent également mal avec un art dramatique qui se soucie de reproduire la réalité. Si l'issue de *Don Juan* n'est pas heureuse, c'est au théâtre espagnol qu'il faut s'en prendre ; mais il n'est pas impossible que la comedia ait suggéré à Molière d'autres dénouements faciles et factices.

Quelle conclusion tirerons-nous de cette comparaison rapide de la comédie de Molière et du drame castillan ? Elle nous a permis d'abord de mettre en lumière quelques défauts de la comédie française dont la comedia est exempte, d'en signaler d'autres qui sont communs à Molière, à Lope, Tirso et Calderón ; la supériorité du poète français n'est donc pas toujours manifeste. D'une manière générale, il serait téméraire d'affirmer que les dramaturges d'Espagne eurent de l'âme humaine une connaissance moins approfondie que Molière et qu'ils ne surent pas l'exprimer et la rendre vivante au théâtre. Ils l'égalent par certains dons de poète, peut-être même possèdent-ils à un plus haut degré le génie proprement drama-

tique. C'est cependant l'œuvre de Molière qui est la plus connue; elle est plus vivante dans la mémoire des hommes que celle de Lope, Moreto Calderón ou Alarcón : à quoi cela tient-il ? D'abord, elle a moins le « goût du terroir », si l'on peut dire, que le drame castillan trop local, trop national, enfermé dans un monde spécial dont les mœurs doivent paraître presque inintelligibles à un public européen. Molière et sa comédie sont plus près de nous ; les travers, les vices, les misères qu'il dépeint, nous intéressent davantage parce qu'ils nous sont plus accessibles que l'idéal glorifié par la comedia. En outre, Molière est un esprit français, c'est dire qu'il est clair, lucide, logique ; il a l'art de faire comprendre ce qu'il veut dire ; c'est un penseur qui regarde et juge les événements et leurs rapports d'un point de vue général. Sa philosophie pénètre toute son œuvre, elle lui donne une unité qui la rend même parfois un peu monotone ; mais cette répétition des vérités qu'on veut enfoncer dans les esprits, comporte des effets puissants que Molière a su utiliser. Son esprit supérieur a marqué de son empreinte chacune de ses œuvres, il a imprimé

le cachet de sa personnalité à tout ce qu'il a emprunté, et il sut faire rentrer les apports étrangers dans le cadre de ses conceptions sur les hommes et les choses. Sa supériorité comme philosophe lui assigne une place à part parmi les auteurs de comedia qui, presque tous, sont diffus, inégaux, et dont les diverses productions, peut-être en raison de leur variété même, ne sont pas reliées par l'unité d'un esprit.

Mais cette supériorité sur les poètes de la comedia, Molière, comme nous l'avons déjà dit, ne la doit pas seulement à son génie personnel : sa qualité de Français n'y fut pas étrangère. Une œuvre française n'a-t-elle pas, en effet, plus de chances et de force d'expansion qu'un ouvrage espagnol ? On m'objectera que *Don Quichotte* eut une fortune européenne dans sa forme originale alors qu'on ne faisait que des adaptations fragmentaires des comedias espagnoles, mais c'est un livre qui a peu d'égaux dans les littératures du monde. La comedia espagnole et la comédie de Molière ne sont pas de mérites si inégaux que leurs valeurs différentes suffisent à expliquer la diffusion de l'une et l'oubli relatif dans lequel l'autre est tombée.

Le succès de l'œuvre de Molière, nous l'attribuons, au moins en partie, à l'universalité de l'esprit français ; sa comédie a bénéficié des qualités de cet esprit que le labeur commun d'une foule de grands écrivains a rendu si apte à concevoir toute pensée et à la formuler de manière à la rendre intelligible à tous. Ce sont, il est vrai, les écrivains qui ont créé cette universalité de l'esprit français et c'est tourner dans un cercle que de faire de cet effet la cause de succès d'un auteur ; mais, quand on compare Molière à des dramaturges d'autre race, il est juste de considérer les avantages en possession desquels le mit sa naissance : Lope et ses disciples au contraire déployaient des qualités qui tiraient toute leur valeur d'elles-mêmes. Nous donnerons donc à ce parallèle cette conclusion qui ne nous paraît pas paradoxale : si l'œuvre de Molière eut une destinée plus glorieuse que celle des Espagnols, il le doit presque autant à sa qualité de Français qu'à son propre génie.

V

La signification de l'œuvre de Molière au point de vue de la littérature européenne.

Il nous reste à nous occuper de la valeur universelle des comédies de Molière ; après avoir examiné son œuvre sous des différents aspects, il convient que nous la considérions d'un point de vue absolu : *sub specie aeternitatis*, si cette ambition n'est pas trop haute, ou plus modestement, il nous faut déterminer la place qui lui revient dans la littérature « européenne »

La première question qui se pose est celle de l'invention dans l'art : elle est intimement liée à l'essence de la création elle-même. Nous croyons avoir démontré que le théâtre de Molière — pour ne pas citer ses autres sources étrangères — a largement usé de la littérature espagnole : une partie de sa satire, certains de ses principes, quelques-uns des types qui reviennent le plus souvent dans sa comédie,

outre les situations et les saillies comiques empruntées aux Castillans, sont inspirés par le drame espagnol. En quoi cette circonstance affecte-t-elle l'originalité de Molière, la valeur et la portée de sa création ? Emprunter à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, ne pas « inventer » au sens étymologique du mot, utiliser une matière que d'autres déjà ont maniée : tout cela n'est pas en soi d'une importance capitale et ne saurait porter atteinte à l'originalité d'un auteur. L'écrivain est tout à fait libre de prendre où bon lui semble les matériaux qu'il élaborera suivant son dessein et auxquels il imprimera la marque de son génie. Qu'est-ce qui ne connaît ces vers pleins de sagesse de Musset :

Il faut être ignorant comme un maître d'école
Pour se flatter de dire une seule parole
Que quelqu'un, ici-bas, n'ait pas dite avant nous,
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux...

La même pensée avait été exprimée plus nettement encore par des critiques, des esthéticiens ou des écrivains d'un grand renom. Ainsi Gœthe, qui croyait à l'avenir d'une littérature universelle, disait : « On parle toujours

d'originalité, mais qu'est-ce que cela signifie? A peine sommes-nous nés que déjà le monde agit sur nous, et il en est ainsi toujours, jusqu'à notre dernière heure. Et partout! Que pouvons-nous donc revendiquer comme nous appartenant en propre, si ce n'est l'énergie, la force, le vouloir? [1] » Emerson, le philosophe américain, dit à propos de Shakespeare qu'il se pourrait que « la grande puissance géniale consistât à n'être pas original du tout, à être une parfaite réceptivité, à laisser le monde faire tout et à souffrir que l'esprit de l'heure passe sans obstruction à travers la pensée. » Brunetière, qui cite ces paroles, les commente ainsi : « Il avait raison; et précisément, c'est ce que l'histoire comparée des littératures démontrera plus clair que le jour. On ne *crée* point en littérature; ou du moins le mot de *créer* n'y saurait avoir le sens ambitieux que lui donnent précisément ceux qui ne connaissent que la littérature de chez eux. On ne *crée* point surtout de rien — *ex nihilo* — comme disent les philosophes; — et au contraire, si l'histoire comparée des littératures établit quelque chose en ce point, c'est

1. *Gespräche mit Eckermann*, I, 219.

qu'aucune invention n'est vraiment une invention, et une invention féconde à son tour, qui ne se greffe, pour ainsi parler, sur quelque chose d'existant. Ainsi, chez nous, l'invention de La Fontaine qui n'a créé le sujet que d'une douzaine peut-être de ses *Fables*, lesquelles n'en sont point les meilleures ; et ainsi l'invention de Racine, qui semble avoir mis une sorte de coquetterie supérieure à ne porter sur la scène presque aucun sujet que l'on n'y ait mis avant lui. Non seulement Racine n'a inventé ni *Mithridate*, ni *Iphigénie*, ni *Esther*, mais on avait mis avant lui, sur la scène française et en vers français, *Esther*, *Iphigénie* et *Mithridate*. Et, à vrai dire, c'est surtout au théâtre, ou plus généralement dans le domaine de la fiction, qu'il n'y a rien de plus méprisable qu'un fait. L'invention ne consiste donc point du tout à en imaginer d'inexistants, mais à s'emparer, je peux dire, de ceux qui existent, pour y mettre sa marque, la marque de sa race, — *made in England*, *made in Germany* ; — celle de son temps, et, quand on le peut, celle de son individualité [1] ». Ces idées, que l'éminent critique

1. *Variétés littéraires*, p. 47.

expose avec une maîtrise que nous ne saurions égaler, sont les nôtres ; nous croyons avec lui que « la vraie définition du style est voisine de celle de l'invention ; » c'est dire qu'on ne saurait, pour le juger, ne tenir compte que de la correction, certaines fautes d'écriture étant dues à la nature même de grands écrivains — au nombre desquels Brunetière range Molière — et, en revanche, « on peut n'être qu'un auteur médiocre, et cependant avoir parfaitement écrit. » L'observation scrupuleuse des règles de la grammaire et de la rhétorique ne suffit pas à faire d'un auteur un écrivain, pas plus que l'« invention » ne donne droit au titre de créateur : on n'est pas poète pour avoir trouvé une matière à mettre en vers.

Être artiste, ce n'est pas simplement inventer ou imaginer, c'est donner à une matière, que d'autres ont pu utiliser déjà, une forme si achevée, une couleur si personnelle qu'elle en recueille comme une vie nouvelle et qu'elle soit, pour ainsi dire, créée une seconde fois ; toute ligne issue de la plume d'un auteur véritable porte le signe de son individualité ; sa puissance d'interprétation apparaît dans toute son

œuvre ; ce qu'il veut nous faire entendre, il le dit de telle manière « qu'il n'apparaisse pas que l'on puisse autrement le dire », c'est-à-dire que sa pensée soit égalée par l'expression. Voilà ce qui assure aux chefs-d'œuvre « un caractère d'éternité », qui les rend impérissables, à travers les siècles.

Nous venons, en somme, d'exposer en bref les arguments qui, selon les admirateurs de Corneille ou de Molière, justifient l'œuvre dramatique de ces poètes. On se réfère d'ordinaire à Shakespeare qui, pour trouver les sujets de ses drames, eut recours aux pièces de ses contemporains, aux chroniqueurs de son pays ou aux vieux nouvellistes italiens[1]. Mais il nous paraît que certains critiques de Molière abusent un peu — s'il nous est permis de nous exprimer avec cette franchise — de la justesse des arguments que nous venons d'exposer. En vérité, nous avons toujours été frappés de cette conception des historiens de la littérature française qui tiennent pour originaux ces auteurs du XVIIe siècle qui se sont presque bornés à tra-

1. Voir l'excellent ouvrage de G. Brandes : *William Shakespeare* (1898).

duire les diverses œuvres des auteurs castillans. Tout au plus la traduction est-elle libre parfois ; s'ils remanient un peu leurs modèles, retranchant un détail ici, ajoutant là quelques allusions aux mœurs contemporaines : ils se gardent de nommer l'écrivain étranger qu'ils utilisent. Je parle des *dii minorum gentium*, des nombreux contemporains de Corneille et de Molière qui ont exploité à la fois le répertoire dramatique, le roman et la nouvelle espagnols. Tout en tenant compte des mœurs littéraires de ce temps et de son indulgence pour le plagiat, si la question se posait de nos jours du titre auquel ces auteurs ont droit, on leur accorderait simplement celui de traducteurs, quelquefois même d'assez mauvais traducteurs entre les mains desquels l'or pur se change en un vil métal. Il va sans dire que ni Corneille ni Molière ne rentrent dans cette catégorie ; leur génie transforma tout ce à quoi ils touchèrent, ils refirent à l'image de leur âme tout ce qu'ils empruntèrent. Il faut considérer néanmoins l'apport étranger dans une œuvre, même lorsqu'elle est de valeur supérieure. « Y a-t-il, après tout, demande Nisard, — pour excuser en quelque sorte les auteurs qui

créent, comme Corneille ou comme Molière — moins de génie à reconnaître la nature dans l'auteur qu'on lit que dans l'original qui passe? » Nous ne croyons pas qu'il soit indifférent que l'image que l'écrivain veut donner de la nature soit la reproduction d'un ouvrage antérieur ou la copie de la réalité : il est plus facile de reconnaître la vérité d'une peinture de la vie et de l'imiter que d'observer directement les choses et d'en donner un dessin fidèle.

Molière vit plutôt la nature à travers les livres. Cette attitude, dira-t-on, ne saurait convenir qu'aux gens qui semblent attribuer une valeur excessive à l'invention proprement dite. En effet, certains critiques, même des critiques français, représentent comme un mérite particulier l'invention prise dans son sens le plus restreint. Citons, sans leur accorder une signification particulière, ces quelques lignes d'une notice ajoutée à la publication (1873) du *Desniaisé*, de Gillet de la Tessonnerie : « *Les Anecdotes dramatiques* (t. III, p. 208) font remarquer que l'on n'a pas rendu assez de justice à cet auteur qui est resté inconnu et auquel cependant on est redevable de certains progrès

dans l'art dramatique. On peut lui reprocher certainement peu de goût dans le choix des caractères et peu de finesse dans leur exposition ; mais il fut *un des premiers en France qui ait composé des pièces de son propre fonds*, (c'est nous qui soulignons) sans les emprunter aux Espagnols ou aux Italiens, selon l'exemple général de son temps. On peut même dire à sa louange qu'il ouvrit la carrière que Molière parcourut avec tant de gloire : ses pièces, la plupart comiques, font ressortir les défauts et les ridicules des hommes ». Il n'entre certes pas dans nos intentions de déclarer que Gillet de la Tessonnerie fut un grand artiste, et de le mettre sur le même rang que Molière, parce qu'il « fut un des premiers en France qui ait composé des pièces de son propre fonds », nous ne voulions que signaler le mérite qu'on attribue à un auteur qui sut se passer des Espagnols et des Italiens. Du reste, cette opinion n'est pas exceptionnelle ; on use du même critérium pour certains poètes étrangers ; ainsi le traducteur français de *La Mandragore* de Machiavel[1], M. Alcide Bonneau, écrit dans l'Avertissement : « *La Mandragore*

1. Paris, 1887.

est une comédie dont la perfection et l'originalité étonnent, nul emprunt fait aux Grecs et aux Romains : sujet, caractères, péripéties, tout appartient en propre à l'auteur[1] ». Cela est-il vrai, au fond ? Peu nous importe en ce moment: nous ne retenons que l'éloge fait d'un écrivain qui s'abstint de toute imitation.

Notre point de vue, nous l'avons dit déjà, est celui que justifia si brillamment M. Brunetière[2] et que nous avons analysé précédemment ; cependant cette théorie, juste en soi, du rapport de l'invention et de l'originalité est appliquée avec trop de complaisance, si l'on peut dire, à l'œuvre de Molière et il ne nous paraît pas qu'on puisse soutenir, intégralement tout au moins, le parallèle institué entre lui et Shakespeare.

Car ce sont deux choses fort différentes que d'utiliser une donnée informe et d'emprunter,

1. P. VI. Ce même traducteur dit encore de Pietro Aretino, l'auteur de la pièce : *Le maréchal* (*Il Marescalco*, Paris, 1892, p. VII). « Il savait donc du Latin autant qu'homme du monde et tout au moins assez pour se moquer de ce *servum pecus* d'imitateurs qui suppléait par la mémoire à la pauvreté de leur invention. »

2. *Corneille et le théâtre espagnol. Revue des Deux Mondes,* 1er janvier 1903.

en les modifiant à peine, des types ou des situations que d'autres ont élaborés. L'auteur qui use du second procédé contracte une lourde obligation : suivre un modèle pas à pas et jusque dans la manière d'utiliser un sujet nuit évidemment plus à l'originalité que de s'en inspirer librement. Si un écrivain tire d'une nouvelle insignifiante une œuvre d'art — drame ou roman — qui fasse oublier la source d'où elle est issue, au point que nul, en dehors de quelques érudits, ne s'avise d'y remonter et d'instituer une comparaison : on peut justement soutenir conformément à notre opinion sur le rapport de l'invention et de l'originalité, qu'il est original. Tel est Shakespeare qui avait mis à contribution ses devanciers, les anciens nouvellistes italiens et les chroniqueurs de son pays ; tel est encore, si l'on veut, Lesage qui, à l'aide d'*El diablo cojuelo* de Guevara qui est à peine lisible, fit son excellent *Diable boiteux* et qui écrivit son roman « européen » *Gil Blas*, en mettant à profit la veine picaresque de l'Espagne. Mais il nous semble, pour rester dans le domaine du drame, que le rapport qui existe entre *Las mocedades del Cid*, de Guillen de Castro et le

Cid, de Corneille, ou bien, entre *El marido hace mujer* d'Antonio Hurtado de Mendoza et *l'École des maris*, de Molière n'est pas exactement le même que celui qui existe entre une nouvelle de Cinthio ou de Luigi da Porta et une création dramatique de Shakespeare. Il a fallu, pour qu'*Hamlet* surgisse des données de Saxo Grammaticus, un effort et un labeur qui ne trouvent pas leur équivalent dans le travail qui fut nécessaire pour faire sortir l'*École des maris* d'une comedia toute faite, comme *El marido hace mujer*, où tous les détails de l'action et les principaux caractères sont déjà dessinés. Si Molière avait mis plus de soin à écrire son adaptation de *La Princesse d'Élide*, d'après *El desden con el desden*, la parfaite ressemblance de la pièce espagnole et de la pièce française — les personnages, les situations, la moralité sont identiques — aurait-elle empêché les apologistes de Molière de la louer comme une création originale ? Nous ne le croyons guère, nous souvenant de ce que la plupart des critiques français et étrangers [1] ont

1. Voir le passage cité du critique danois, Legrelle p. 266.

dit du *Menteur* de Corneille qui n'est qu'une libre traduction, accommodée à la scène française, du drame d'Alarcón.

Il n'est pas indifférent, lorsqu'on veut bâtir une maison — qu'on nous permette cette comparaison empruntée à l'architecture — de prendre des pierres, des tuiles et des poutres ou bien d'enlever des toits, des murs, des planchers, des soubassements déjà construits. Quelques comédies de Molière ont, pour nous, l'aspect d'une mosaïque ; on dirait une agglomération d'éléments disparates qui n'ont pu se fondre pour former un tout organique : voyez plutôt *Don Juan*. Shakespeare s'inspira de Holinshed, de ses prédécesseurs anglais, des nouvelles italiennes ; le *Don Quichotte*, de Cervantès, comme l'a montré un critique espagnol [1], a de grandes obligations à l'*Examen de ingenios* du docteur Juan Huarte ; Lope mit fortement à contribution le *Décaméron* de Boccace [2], Bandello et d'autres nouvellistes italiens ; Tirso de Molina, Alarcón ou Calderón

1. Rafael Salillas : *Un gran inspirador de Cervantes* (Madrid, 1905).

2. C. B. Bowrland : *Boccace and the Decameron in castilian and catalan literature* (*Revue Hispanique*, XII, 1905).

utilisèrent les auteurs gréco-romains, les Italiens, les chroniqueurs et les romans espagnols, ils se sont même imités les uns les autres ; mais lorsqu'un poète — s'appelât-il Corneille ou Molière — francise les œuvres d'un dramaturge castillan comme dans le *Cid*, le *Menteur*, la *Princesse d'Élide*, *Don Juan*, *l'École des maris*, il est loin d'avoir accompli la même besogne d'art que Lope, Tirso ou Alarcón qui ne se servent, peur leurs comedias, que de données étrangères appartenant à tout le monde ; que Cervantès qui, pour son *Don Quichotte*, s'inspire de l'ouvrage d'un médecin contemporain, des romans de chevalerie et surtout du *Caballero Cifar* ; que Shakespeare enfin qui, à l'aide de quelques récits parfois insignifiants ou de quelques vieilles pièces déjà oubliées sait forger des drames puissants... La façon de procéder de tous ces auteurs justifie et confirme notre thèse sur le rapport véritable qu'il y a entre l'invention et l'originalité ; mais vraiment, ce n'est pas proprement *créer* que de prendre une œuvre de valeur d'un poète étranger, de lui faire subir quelques modifications, parfois heureuses — et ce n'est pas toujours le cas, — et de lui donner

quelque couleur locale. « Il ne suffit pas de descendre aux enfers pour en rapporter la *Divine Comédie*, mais le principal est encore d'être l'Alighieri[1] », dit éloquemment M. Brunetière ; mais quand Corneille fit le *Menteur* à l'aide de *La vérité suspecte* d'Alarcón, ou Molière l'*École des maris* à l'aide du *C'est le mari qui fait la femme* d'Hurtado de Mendoza, *créérent*-ils, au sens où Dante descendant aux enfers créa la *Divine Comédie* ? Et remarquez bien que, dans les cas que nous avons cités, il ne s'agissait même pas de « franciser » : le thème des deux pièces espagnoles était, pour ainsi dire, « européen » : elles étaient exemptes de cette saveur particulière, de cette espèce de goût de terroir fréquent dans la comedia; le sujet était humain, indépendant du « pays » et du « temps ». Il peut être sans doute fort méritoire de transposer ainsi des drames d'une langue à l'autre ; mais ce ne sont jamais là que des adaptations. On peut déclarer que ce sont des chefs-d'œuvre, les préférer aux originaux ; mais prétendre que ce sont des « créations » ou que

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1903.

Dante, Shakespeare, Cervantès procédaient ainsi, c'est excessif, à notre humble avis, tout au moins. Nous n'entendons pas soutenir que toute adaptation soit nécessairement inférieure à son original, mais la supériorité du *Menteur* et de l'*École des maris* n'est pas si éclatante qu'on ne puisse prétendre qu'une comparaison avec les pièces espagnoles ne tourne à l'avantage de celles-ci.

Pour bien juger du rapport des « adaptations » et des « originaux », nous le répétons, il faut tenir compte de l'usage que sut faire un auteur des matériaux empruntés à ses devanciers : critérium décisif même si l'on étend jusqu'à sa limite la plus extrême le droit des écrivains de prendre leur bien où ils le trouvent. Si Molière n'a produit que des chefs-d'œuvre dont la supériorité est évidente et absolue,il est de moindre importance qu'il se soit amplement approvisionné chez autrui. La critique française et même la critique étrangère se placèrent à ce point de vue *à priori* que tout était permis à Molière puisque ses comédies firent oublier toutes les pièces qui l'avaient inspiré. La plupart de ses œuvres, dit-on, ont une valeur universelle et la recherche de l'origine

devient presque négligeable. On ne voit pas seulement en lui le grand peintre satirique des mœurs et des hommes de son siècle : il est le poète qui exprima ce qu'il y d'éternel dans la nature humaine. « Comme Shakespeare et Cervantès, comme trois ou quatre génies supérieurs dans la suite des âges, Molière est peintre de la nature humaine au fond, sans acception ni préoccupation de culte, de dogme fixe, d'interprétation formelle ; en s'attaquant à la société de son temps, il a représenté la vie qui est partout celle du grand nombre, et au sein de mœurs déterminées qu'il châtiait au vif, il s'est trouvé avoir écrit pour tous les hommes . » C'est Sainte-Beuve qui s'exprime ainsi : il en arrive à comparer Molière au grand dramaturge anglais : « Molière est, avec Shakespeare, l'exemple le plus complet de la faculté dramatique, et, à proprement parler, créatrice, que je voudrais exactement déterminer. Shakespeare a de plus que Molière les touches pathétiques et les éclats du terrible : Macbeth, le roi Lear, Ophélie ; mais Molière rachète à certains égards cette perte par le nombre, la perfection, la contexture profonde et continue de ses principaux

caractères[1] ». Shakespeare est le seul qu'on daigne placer sur le même rang que Molière, tous les autres dramaturges, anciens ou modernes, lui sont sacrifiés : « il est tellement au-dessus d'Aristophane, de Térence, de Plaute, des plus célèbres comiques de l'Italie, de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Allemagne, qu'il faut bien le laisser dans son glorieux isolement » ; ainsi pense M. Gazier[2], mais on peut dire qu'il exprime l'opinion publique française. M. Jules Lemaître n'admire pas tout en Molière, mais il l'aime « pour le don prodigieux qu'il avait de créer des êtres vivants avec peu de mots[3] ». Selon M. Faguet, « c'est un des plus grands peintres que l'humanité ait produit », et le spirituel critique ajoute encore : « La vérité et toute la vérité, la nature et toute la nature transportée du monde sur le théâtre, voilà ce qu'a voulu Molière et voilà ce qu'il a fait[4] ». M. Petit de Julleville déclare « qu'aucune littérature ne possède un poète comique comparable à

1. *Portraits littéraires* (Paris, 1862, nouv. éd.), pp. 11 et 48.

2. *La Grande Encyclopédie*, t. XXIV, p. 27.

3. *Impressions de théâtre*, t. I, p. 38.

4. *Les grands maîtres classiques*, p. 105.

Molière [1] », mais le savant historien du théâtre français ne parle pas seulement du passé et du présent, il formule à l'avance le jugement de l'avenir sur la comédie de Molière « nationale et humaine à la fois, qui n'eut jamais ni peut-être n'aura d'égale en aucun temps ! »

Nous aussi, nous nous inclinons devant le génie dramatique de Molière ; mais nous ne pouvons pas ne faire quelques réserves devant l'excès des louanges. Molière est-il réellement de la lignée des créateurs comme Shakespeare ou Cervantès, surpasse-t'il vraiment Balzac dans la peinture des mœurs ? Est-il si supérieur à ceux qu'il imita qu'il faille lui pardonner tous ses emprunts ? L'enthousiasme des Français pour leur théâtre classique, en général, nous semble jouer un rôle prédominant surtout dans les jugements qu'ils portent sur Molière. Cependant, c'est justement ce classicisme qui, selon nous, empêche sa comédie d'être universelle ou humaine, européenne si l'on veut. L'esprit classique, qui est éminemment français, est intelligible à tous grâce à ses qualités de concision, de clarté, de « sociabilité », il conserve néanmoins un certain caractère local

1. *Hist. de la litt. franç.* (Ed. Masson), p. 338.

qu'on ne rencontre pas dans le drame de Shakespeare ou dans le roman de Balzac. N'est-ce pas à l'étroitesse du cadre classique qu'il faut attribuer ce qu'il y a de poncif dans la peinture des caractères de Molière, qui ressemblent à des abstractions affublées d'un nom et qui, plus d'une fois, rappellent certaines figures stéréotypées qu'il est censé avoir bannies de la comédie ? Taine signale cette tare originelle de l'esprit classique à laquelle nous faisons porter la responsabilité de quelques faiblesses de Molière : « Même dans la comédie qui, de parti pris, peint les mœurs environnantes, même chez Molière si franc et si hardi, le modèle est incomplet, la singularité individuelle est supprimée, le visage devient par instant un masque de théâtre, et le personnage, surtout lorsqu'il parle en vers, cesse quelquefois de vivre, pour n'être plus que le porte-voix d'une tirade ou d'une dissertation. Parfois on oublie de nous marquer son rang, sa condition, sa fortune, s'il est gentilhomme ou bourgeois, provincial ou parisien. Rarement on nous fait sentir, comme Shakespeare, ses dehors physiques, son tempérament, l'état de ses nerfs, son accent brusque ou traînant, son geste saccadé

ou compassé, sa maigreur ou sa graisse. Souvent on ne prend pas la peine de lui trouver un nom propre ; il est Chrysale, Orgon, Damis, Dorante, Valère. Son nom ne désigne qu'une qualité pure, celle de père, de jeune homme, de valet, de grondeur, de galant, et, comme un pourpoint banal, s'ajuste indifféremment à toutes les tailles à peu près pareilles, en passant de la garde-robe de Molière à celle de Regnard, de Lesage, de Destouches et de Marivaux. Il manque au personnage l'étiquette personnelle, l'appellation authentique et unique qui est la marque première de l'individu. Tous ces détails, toutes ces circonstances, tous ces supports et compléments de l'homme sont en dehors du cadre classique. Pour en insérer quelques-uns, il a fallu le génie de Molière, la plénitude de sa conception, la surabondance de son observation, la liberté extrême de sa plume. Encore est-il vrai que souvent il les omet, et que, dans les autres cas, il n'en introduit qu'un petit nombre, parce qu'il évite de donner à des caractères généraux une richesse et une complexité qui embarrasseraient l'action. Plus le thème est simple, et plus le développement est clair ; or,

dans toute cette littérature, la première obligation de l'auteur est de développer clairement le thème restreint qu'il s'est choisi[1] ». Quoi qu'il en soit, les caractères de Molière manquent parfois d'individualité et même de vie.

Paul Stapfer, dans son excellente étude sur *Molière, Shakespeare et la critique allemande*, a signalé le contraste qu'on aperçoit entre l'individualité profonde des caractères de Shakespeare et la généralité de ceux des poètes grecs. « Notre théâtre français, ajoute-t-il, est, à cet égard, l'héritier de la tradition classique ; il affectionne les procédés larges et sommaires de la généralisation, il ne se pique guère de scruter, de fouiller, comme celui de Shakespeare, les recoins mystérieux de l'individualité humaine »[2]. Quelques-uns des caractères de Molière sont d'une telle généralité qu'ils font sur nous l'impression de symboles allégoriques

1. *Les Origines de la France contemporaine, L'ancien régime*, t. I, p. 257 (Paris, 1876). Nous avons retranché les notes de Taine, placées au bas des pages ; elles contiennent des exemples tirés de Shakespeare et de Balzac et qui marquent la différence des créations de ces auteurs et de celles de Molière.

2. Paris, 1880, p. 436.

d'entités idéalisées. C'est pour cette raison que M. Petit de Julleville voit dans la comédie classique comme la suite des vieilles moralités du XVe siècle : « Prenez le *Misanthrope*, dit-il, et supposez qu'Alceste, au lieu de porter un nom d'homme, s'appelle Misanthropie ; que Célimène s'y nomme Coquetterie ; Philinte, Optimisme ; Arsinœ, Pruderie ; les deux marquis, Sottise et Fatuité, le *Misanthrope* serait-il alors autre chose qu'une pure moralité ? »[1]. Schlegel avait donc moins tort qu'on ne le prétend, lorsqu'il disait que Molière ne met pas sur la scène des individus réels, mais des abstractions personnifiées.

Nous ne soutenons pas que cette manière de généralisation outrée soit dépourvue de grandeur, qu'elle ne se justifie pas tout aussi bien que la peinture des caractères individuels et qu'il ne soit possible, grâce à elle, de porter une vive lumière dans certains coins de l'âme humaine, mais nous ne saurions admettre que la comédie construite d'après ces principes d'art puisse être mise en parallèle avec les œuvres d'un Shakespeare ou d'un Balzac.

1. *Histoire du théâtre*, Introduction, p. 2.

Leurs personnages sont des êtres ayant leur propre vie et cependant représentatifs ; l'individu décrit est particulier et il a néanmoins une signification générale : il nous paraît que cet art est plus profond, plus parfait et plus conforme à la variété de l'âme humaine que n'importe quel autre. « Philaminte, Armande, Cathos, Magdelon sont de simples péronnelles devant les Bargeton et les Dinah Piédefer... Que l'opposition des Lousteau, des Nathan Vernon abaisse Trissotin, Vadius, Oronte. Ici, des marionnettes ; là, des personnages... » avait écrit M. Anatole Cerfberr[1], encourant la malédiction du *Moliériste*, mais approchant de la vérité ; on peut encore ajouter que ni ces personnages, ni Sganarelle, Dorante ou Chrysale ne vivent dans notre imagination avec le relief saisissant des héros de la *Comédie humaine*. Harpagon, Tartuffe qui appartiennent aux meilleures créations de Molière, nous donnent, d'autre part, une image si exagérée du vice qu'ils représentent qu'ils en deviennent irréels et presque faux. Le grossissement nécessaire à la mise en scène ne suffit pas

1. Le *Balzac*, 1885 ; voir le *Moliériste*, février 1885, p 346-347.

à excuser leur invraisemblance ; et le reproche que Fénelon fit à Molière d'avoir « outré ses caractères », « forcé la nature » et « abandonné la vraisemblance », semble justifié.

Mais, si l'on fait abstraction de leurs autres défauts, il reste que les caractères de notre poète sont trop peu nombreux pour représenter « toute la nature ». La *Comédie humaine* où les types d'hommes et de femmes sont infiniment plus variés, l'exprime-t-elle ? Nous ne saurions le dire; nous ne partageons donc pas — à peine, pouvons-nous la comprendre — l'opinion des critiques, pour qui toute l'humanité figure dans les tableaux tracés par Molière. Ses admirateurs, légèrement indiscrets, lui attribuent le mérite d'une tâche à l'accomplissement de laquelle il n'aspirait même pas : car il se borna à peindre « les gens de son siècle. » « Le vaniteux (*Bourgeois gentilhomme*), le faux savant (*Femmes savantes*), le faux bel esprit (*Précieuses ridicules*), l'importun (*Fâcheux*), le méchant (*Don Juan*), l'hypocrite (*Tartuffe*), l'avare sont restés peints pour toujours depuis qu'il les a jetés sur la toile », dit M. Faguet[1] ; nous avons déjà fait nos réserves à propos de ce « pour toujours », nous ne voulons

1. *Les grands maîtres classiques*, p. 105.

ici que faire observer qu'il n'est pas possible de trouver chez Molière les éléments de cette « galerie d'immortels portraits », même en ajoutant d'autres personnages à ceux que mentionne M. Faguet ; tous ensemble ne formeraient pas un groupe de types humains comparable au monde qui se meut chez Balzac ou même chez Shakespeare. On pourrait nous faire cette juste objection que Molière ne cultiva que la comédie et que son œuvre ne peut équitablement être comparée à celle du dramaturge anglais, moins encore à celle de Balzac. Mais, ce sont les panégyristes de Molière qui ont fait les premiers ce rapprochement, réclamant, pour leur auteur favori, un rang égal à celui qu'occupe Shakespeare dans la littérature dramatique, s'efforçant de diminuer Balzac. Molière ne fut pas de ces auteurs comiques dont tout l'art est de faire rire, d'amuser, de divertir ; comme nous l'avons noté, il fit évoluer la comédie vers le drame et même vers la tragédie bourgeoise : il se rapproche donc, en quelque manière, des genres cultivés par le dramaturge anglais. La comédie est un genre dont on ne saurait élargir le cadre jusqu'à y faire entrer ce qu'il y a de

plus intime, de plus profond, de plus imposant dans l'âme humaine. Molière ne pouvait donc, peut-être ne voulut-il même pas exprimer, dans son théâtre, toute la nature et toute l'humanité ; le genre qu'il cultivait ne lui permit pas de rendre la vie dans toute sa complexité et toute sa diversité.

Mais il y a autre chose. L'œuvre de Shakespeare ou celle de Balzac sont, dans leur ensemble, d'une vérité universelle, indépendantes du pays et de l'époque où elles furent produites. Shakespeare est « européen » autant qu'anglais, et ses drames sont restés intelligibles pour tous les peuples. Le tableau que donna Balzac de son époque vaut mieux que celui que fit Molière de son temps ; en outre, ses types d'hommes ou de femmes sont très caractéristiques, on est si sûr d'en retrouver de semblables dans tous les siècles et dans toutes les nations qu'on est tenté de les trouver définitifs : en peut on dire autant de la comédie de Molière ? Une grande partie de son œuvre — il faut bien le reconnaître — est caduque : les allusions aux événements contemporains, à certaines préoccupations locales ou exclusivement françaises y sont trop fréquentes et n'ont

certes plus l'intérêt qu'elles pouvaient avoir au XVIIe siècle. En raillant les ridicules des mœurs de son époque, Molière découvrit bien des vérités durables ; cependant il y a une différence profonde entre lui et Shakespeare ou Balzac dont les œuvres comportent tant d'éléments impérissables. Il y a encore et il y aura toujours des marquis ridicules, des fâcheux, de beaux esprits, des précieuses, de sots poètes et des médecins ignorants ; mais s'ils ont gardé bien des qualités que Molière leur a prêtées, ils se sont tellement transformés que ses portaits, parfois grotesques, ne les expriment plus complètement : le poète n'a livré à la postérité que l'essence de leur âme. Et ceci est aussi vrai de ses tableaux de mœurs que de ses caractères. Les discussions littéraires des *Femmes savantes* ou du *Misanthrope* sont ennuyeuses, peut-être même inintelligibles, pour une grande partie du public actuel ; il y a dans presque toutes ses pièces des passages qui ont, tout au plus, une valeur documentaire ; et encore faudrait-il être certain de la fidélité de ses peintures. M. Jules Lemaître n'a-t-il pas constaté lors d'une représentation du *Misanthrope*[1] qu'il

1. *Impressions de théâtre*, t. I, p. 38.

était surpris, bien qu'il les connût depuis longtemps, par la représentation des mœurs d'Oronte, d'Alceste, de Clitandre : il les trouvait singulières, presque choquantes. Serait-ce Molière qui exagère ici jusqu'à l'invraisemblance ? Il faut en tout cas tenir compte des peintures de Pascal, de la Rochefoucauld, de Nicole et surtout de Labruyère pour avoir un tableau complet du XVIIe siècle. Mais, si même celui que nous donne Molière, est à peu de chose près exact, il n'a pas, au point de vue de l'art dramatique, un intérêt universel et humain. Une pièce dont quelques parties exigent, pour être comprises, la connaissance particulière de certaines mœurs, n'appartient pas à la littérature « européenne » : de même on ne peut attribuer une valeur internationale à un *auto sacramental* de Calderón que peuvent seuls goûter les hommes qu'une étude approfondie des mœurs religieuses des XVIe et XVIIe siècles espagnols a mis à même de comprendre et de sentir les extases de la foi. Grimarest n'avait-il pas écrit après la première représentation des *Femmes savantes* : « Ce divertissement était sec, peu intéressant, et ne convenait qu'à des gens de lecture ». Une repré-

sentation récente de cette pièce à la Comédie Française nous a fait voir que cette fois Grimarest n'était pas loin d'avoir raison. On pourrait faire la même remarque pour plus d'un détail, plus d'un portrait, plus d'une scène qui font allusion à des événements de l'époque et qui laissent très froid le spectateur de notre temps, parce qu'il sont perdus dans les brumes d'un passé lointain.

Enfin, quelle conclusion formulerons-nous relativement à la valeur générale de l'œuvre de Molière ? Certes, nous nous garderons de dire comme Guillaume Schlegel que son talent et les tendances de son esprit auraient dû le déterminer à ne cultiver que les farces, bien qu'il soit vrai, pour parler avec Vauvenargues, qu'il ait pris parfois « ses sujets trop bas ». Mais « la lie scarronesque » de quelques pièces de Molière où l'élément bouffon, grotesque, caricatural prédomine, est peut-être un résidu de cet « esprit gaulois » dont l'auteur des *Fourberies de Scapin*, de *M. de Pourceaugnac*, du *Bourgeois gentilhomme*, est, à ce que l'on dit, un représentant éminent. Il nous paraît, à vrai dire, que l'élément « gaulois », de certaines parties de l'œuvre

de Molière en rend l'intérêt plus restreint, plus limité ; il est le produit, pour ainsi dire, du sol français, il en conserve la saveur ; il ne peut donc être pleinement goûté que par des Français : c'est dire qu'il n'a pas de portée « européenne ». Mais, comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, ce n'est pas ce qu'il y a d'amusant, de divertissant, de risible dans l'œuvre de Molière ; ce n'est pas le dessin des gens et des mœurs de son temps, qui en fait le prix ; ce qui, selon nous, élève Molière au-dessus de ses contemporains et ses successeurs, c'est sa qualité de penseur, de philosophe, ou, si vous aimez mieux, de psychologue ayant une connaissance profonde de l'âme humaine. Molière domine son siècle prodigieusement ; il est l'éternel révolté ; il a deviné et nous a fait pressentir quelques conflits de la vie sociale de l'avenir ; il a vu — toutes ces choses sont liées — l'incorrigible sottise des hommes de notre espèce et en a donné une peinture tragi-comique, qui, malgré quelques faiblesses que nous avons signalées, est grandiose. L'auteur de *Bouvard et Pécuchet*, cette « Iliade grotesque du nihilisme » [1], se servira d'un appa-

1. Vte E.-M. de Vogüé : *Le roman russe*, Avant-propos, p. XXXIII.

reil beaucoup plus compliqué et plus difficile à manier pour élever à l'éternelle stupidité de l'homme son monument inoubliable.

Dans l'histoire de l'évolution du drame, Molière a joué un rôle très important : il a élargi le cadre de la comédie ; en dehors de la farce et de la comédie proprement dite, le drame à caractère sérieux et même la tragédie bourgeoise se sont amplement nourris de son œuvre ; ses successeurs de toutes nationalités l'ont sollicitée dans les sens les plus divers, ils l'ont développée, complétée, perfectionnée, ils ont refait, en leur donnant plus de variété, les caractères qu'il n'avait qu'ébauchés ou qu'il avait tracés un peu hâtivement. Mais ils ne purent se passer de Molière qui fut, pour nous servir d'un terme nietzschéien, le pont par lequel presque tous les dramaturges ont dû passer pour arriver à la riche éclosion de la littérature dramatique de nos jours. Tout ce qu'il a pris aux Espagnols, il l'a livré aux générations futures, enrichi des transformations et des innovations de son puissant esprit. Il n'est pas « le génie le plus créateur que la France ait produit », comme l'ont proclamé les

insipides panégyristes du *Moliériste*, mais il nous donne une preuve nouvelle de la puissance d'expansion que recèle l'esprit français, « moins apte à créer qu'à *transformer* et à *propager* les idées [1] ». Nous sommes même convaincus que la facilité avec laquelle tout ce qui est écrit en français se répand sur le monde, a puissamment contribué à attirer l'attention générale sur son œuvre : les ouvrages où les critiques français célébraient son art dramatique, portaient sa gloire à travers l'Europe et lui gagnaient bien des suffrages, c'est en tout cas à leur instigation qu'on était tenté de voir en lui le plus grand génie dramatique du monde. Appréciation que les faits ne justifient pas entièrement, car, répétons-le une dernière fois, une partie considérable de l'œuvre de Molière a vieilli.

Certes, quelques-uns de ses personnages vivent encore aujourd'hui : Harpagon est le type de l'avare ; Tartuffe est resté l'équivalent d'hypocrisie, mais sur la scène et dans le milieu où il évolue, il ne concentre pas l'intérêt ; George Dandin est d'une large humanité ; Alceste est

1. Guiseppe Sergi : *La decadenza delle nazioni latine*, 1900.

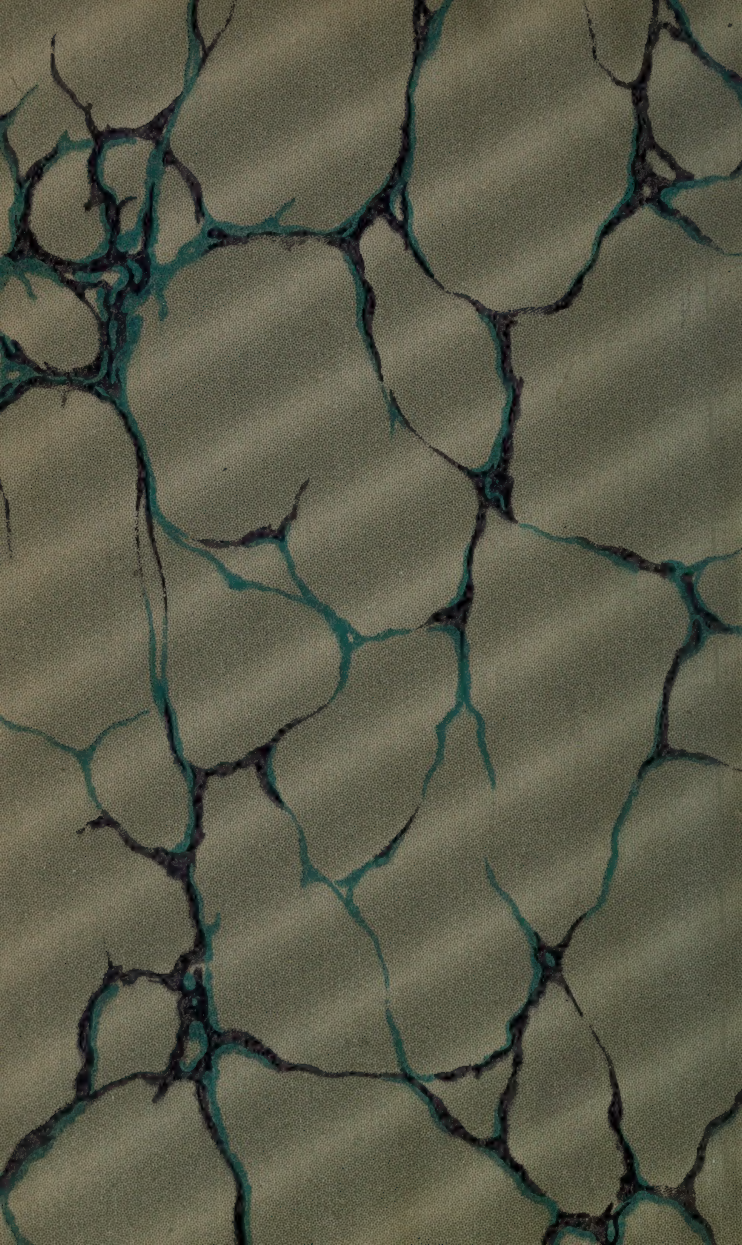
un peu vague et indécis, de même Arnolphe : qu'est-il au juste ? S'il épousait Agnès, il serait, pour parler la langue de Molière, cocu ; mais il ne l'épouse pas ! Je crois bien que dans la réalité il se serait uni à elle par de justes noces ; il serait alors le père littéraire des maris trompés : mais peut-on ainsi négliger les dénouements d'un auteur parce qu'ils paraissent invraisemblables ? Il faut accepter Arnolphe tel qu'il est : type du cocu possible ou *in spe*, voué, comme dirait Balzac, au Minotaure. Il est, en tout cas, hors de doute que tous ces caractères, au point de vue de la littérature européenne, ne peuvent rivaliser avec ce « monde de types immortels » que créérent un Shakespeare ou un Balzac. En France, le culte de Molière est entretenu par la tradition livresque ; à l'étranger, on le lit et on le joue encore, mais bien que sa renommée soit un peu surfaite, il faut regretter que les représentations au programme desquelles il figure ne soient pas plus suivies. Ses vues sur l'homme, documents d'une valeur incomparable, sont éparses dans l'ensemble de ses comédies ; en les lisant, le lecteur admirera toujours la justesse et la profondeur de son observation ; mais

prise à part, à la scène, aucune presque n'est susceptible de captiver, d'émouvoir et d'entraîner un public international. Peut-être trois siècles écoulés ont-il légèrement terni l'éclat de la gloire de Molière, il reste cependant assez grand pour n'avoir pas besoin des fades louanges dont on l'accable trop souvent ; son génie, sans être « incomparable », assure à sa renommée dans le domaine de la littérature française un très haut piédestal et une véritable prééminence ; il mérite aussi que, dans la vaste république des lettres européennes, son nom soit prononcé avec le plus grand respect.

TABLE DES MATIÈRES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS



Huszár, Vilmos
Molière et l'Espagne

